

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID  
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA CLÁSICA

**La esencia trágica de *Ión*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Helena*,  
*Orestes* y *Andrómeda*, de Eurípides:  
una nueva interpretación.**

MARINA SOLÍS DE OVANDO DONOSO

TESIS DOCTORAL  
(Director: Emilio Crespo Güemes)





## Índice de contenido

RESUMEN.....	5
ABSTRACT.....	7
AGRADECIMIENTOS.....	9
PREFACIO.....	11
CAPÍTULO I: Introducción general. Estado de la cuestión, objetivos y planteamiento metodológico.....	19
Estado de la Cuestión.....	21
Objetivos.....	43
Metodología.....	47
CAPÍTULO II: El fenómeno de la tragedia. Espectáculo, público y transgresión.....	59
Introducción: texto y contexto. Algunas aclaraciones iniciales.....	61
Un fenómeno social: la tragedia es un espectáculo.....	64
El público receptor: la necesidad de compartir un horizonte de expectativas.....	67
La religión como base y contexto para la tragedia. Singularidad de la religión griega.....	73
Sabiduría trágica: el mito como base para una intención universal de la tragedia.....	78
Lenguaje simbólico: distancia, empatía y vínculos con la realidad contemporánea en la tragedia.....	81
Mundos posibles de la ficción trágica: un universo de transgresión.....	85
Recapitulación y consideraciones finales.....	89
CAPÍTULO III: La originalidad trágica de Eurípides: el metaespectáculo.....	93
Introducción. Esencia trágica en Eurípides.....	95
Innovación sobre el mito en la tragedia de Eurípides: multiplicación de la transgresión.....	100
Proximidad entre espectador y protagonista: multiplicación de los planos de acción y emoción.....	109
Expansión estructural y multiplicación del impacto trágico.....	116
Tragedias metaespectaculares: definición y caracterización.....	127
Consideraciones finales.....	133
CAPÍTULO IV: Expresión del horror y la violencia en las tragedias metaespectaculares.....	139
Introducción.....	141
El horror y la violencia. Importancia y problemas de la expresión de la violencia en escena trágica.....	142
Eurípides y la violencia: precedentes de expresión de la brutalidad en la técnica teatral eurípidea.....	145
Expresión de la violencia en las tragedias metaespectaculares: una clasificación.....	147
Mecanismos Situacionales: El Coro. Cómo crear una atmósfera para el horror.....	149
Mecanismos Situacionales (II): aporía y protagonistas inmersos en la brutalidad (víctimas).....	161
Construcción de caracteres: protagonistas presas del odio (“from sufferer to doer”).....	171
Construcción de caracteres (II): La violencia encarnada en un personaje-obstáculo.....	177

Mecanismos miméticos (I): Tensión explícita y enfrentamiento directo entre dos personajes.....	182
Mecanismos miméticos (II): Escena y relatos de Mensajero.....	202
El caso de <i>Andrómeda</i> : algunos fragmentos y teorías de reconstrucción de especial interés.....	216
Resumen de la clasificación. Consideraciones finales.....	220
CAPÍTULO V: Tragedias de la guerra: el mensaje de las tragedias metaespectaculares.....	225
Introducción.....	227
Algunas notas sobre cronología y datación de los dramas. El contexto de la Guerra del Peloponeso.....	229
Tragedias en guerra, y la guerra en las tragedias.....	234
Una rápida perspectiva sobre La “Trilogía Troyana”.....	239
<i>Antígona</i> (fr.) y <i>Heracles</i> : la teoría del contraste.....	243
El Teatro de la Guerra.....	246
El camino a través del horror: interpretación ideológica de los motivos principales de las tragedias contra el escapismo.....	252
El “castigo” contra el inocente.....	253
Mundos de sangre, dioses de sangre.....	255
El desconocimiento de la propia historia: silencio y olvido.....	257
La amenaza de atentar contra la propia sangre y el reconocimiento: “metacatarsis”.....	262
El movimiento: en busca de la escapatoria final. Decisión y las dos direcciones posibles.....	267
Nueva intervención de los dioses: deus ex machina.....	270
Construir la metáfora antibelicista. Otros recursos de alusión al conflicto.....	275
Consideraciones finales. Guerra y paz en la tragedia eurípidea entre los años 416 – 408.....	283
CONCLUSIONES.....	287
FINAL CONCLUSIONS.....	305
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	321

“Primero, me pareció un documento cómico, luego tragicómico, y por último, realmente trágico”

V. Klemperer, *LTI*

Por la memoria de Victor Klemperer,  
a quien en nombre de la sinrazón y el odio arrebataron su cátedra, sus libros y su libertad.

Un filólogo que se negó a dejar de ser filólogo,  
un hombre que en medio de la tragedia demostró cuán importantes son las palabras  
y por qué hemos de defenderlas siempre, y a pesar de todo.

## RESUMEN

La tesis doctoral *La esencia trágica de Ión, Ifigenia entre los Tauros, Helena, Orestes y Andrómeda, de Eurípides: una nueva interpretación* pretende ofrecer, justificar y exponer una nueva vía de interpretación para estas tragedias eurípideas, en la que tales obras sean entendidas como tragedias auténticas y no como piezas tragicómicas o melodramáticas. La consideración de que estas obras se apartan del género trágico ha sido una visión defendida durante mucho tiempo por grandes autoridades de la filología clásica, al entenderse que todas ellas presentan una serie de factores que son prácticamente incompatibles con los parámetros esenciales de la tragedia. Para argumentar de forma sólida una posible interpretación alternativa, la presente tesis doctoral ofrecerá una revisión del concepto de tragedia para alcanzar una definición de la misma más ajustada a su propio tiempo, a través de la cual será posible comprender que las piezas de Eurípides tradicionalmente entendidas como “poco trágicas” tan solo son tragedias más sorprendentes. En esta misma línea de interpretación novedosa, se buscará una motivación ideológica para las innovaciones introducidas por Eurípides en su forma de hacer teatro en estas últimas tragedias, estrechamente vinculada con la delicada situación sociopolítica y el contexto de guerra que envolvía las fechas de estreno de las piezas estudiadas.

El capítulo I presenta una introducción general, donde se plantea la historia de la cuestión y la complejidad del problema, así como los objetivos principales de esta investigación y la metodología empleada. El capítulo II aborda la cuestión del concepto de tragedia, su definición aferrada al contexto sociocultural que la condiciona y su comprensión como fenómeno social de inmensa importancia en la Atenas del siglo V a.C. Mediante el estudio de esta cuestión se aspira a lograr un nuevo punto de partida para la interpretación de la tragedia de Eurípides en general y las obras escogidas en particular. En el capítulo III se lleva a cabo un estudio en profundidad de la originalidad que presenta Eurípides en estas obras, buscando una comprensión trágica de los elementos más sorprendentes que es posible hallar en ellas: se alcanzará de este modo una nueva concepción de la dramaturgia eurípidea en estas tragedias, a la que se ha resuelto denominar metaespectáculo, según la cual el objetivo de Eurípides al introducir estas revolucionarias innovaciones teatrales es llevar al extremo la percepción trágica de sus obras y multiplicar sus efectos sobre el público. En el capítulo IV se emprende el examen en profundidad de los textos de las tragedias concretas con una nueva perspectiva de interpretación en clave puramente trágica; en particular, se lleva a cabo un amplio estudio de la expresión del horror y la violencia en las tragedias denominadas metaespectaculares; de esta forma se pretende demostrar que la brutalidad ocupa un papel sumamente

importante en estas tragedias y que los mecanismos de innovación implantados en ellas por el dramaturgo están en gran medida dirigidos a poner de relieve la violencia como elemento esencial. El capítulo V profundiza en el posible mensaje ideológico subyacente en las tragedias metaespectaculares, íntimamente relacionado con el contexto sociopolítico correspondiente a la Guerra del Peloponeso en el cual se estrenaron. Así se pretende demostrar que la honda innovación de Eurípides en su técnica dramática respondía a una intención también profundamente trágica como es la de transmitir un mensaje social a un público ciudadano implicado con su comunidad, lejos de buscar una intención escapista y evasiva de la realidad cotidiana. Por último, en los capítulos VI y VII se recogen las conclusiones finales obtenidas tras la investigación, así como las referencias bibliográficas empleadas una última sección.

## ABSTRACT

The aim of this doctoral thesis is to justify and expose a new way of interpretation for the later Euripidean plays *Ion*, *Iphigenia among the Taurians*, *Helen*, *Orestes* and *Andromeda* (fragmentary): it is the main intention of this new perspective to read these plays as true tragedies in every sense, rather than tragicomedies or melodramatic plays. The conception of that plays as a non-tragic plays has been defended and firmly argued as an inevitable truth by many relevant philological authorities and critical Classics scholars. It has been usual to find incoherent for a tragedy to present the structural and narrative essential elements that its possible to find in all the mentioned plays: trepidant story based on recognition, happy ending, extremely human heroes. It is the purpose of this dissertation to show solid arguments for another interpretation, an alternative way of understanding these plays that starts its reading by a deep revision of the concept of tragedy itself, situated closer to its own times and context. By this new approaching I would try to prove that the plays traditionally understood as un-tragic are just examples of a higher level of Euripidean dramatic technique, where the main intention is actually to amplify the essential effects of a tragic production. It is also a basic objective for this new vision to find an ideological background for this innovative techniques. With this purpose, a deep study of the social and political context in the years of writing and presenting these concrete tragedies will be explained, and a revision of the essential topics and devices that characterize the plays by establishing a profound relationship with the Peloponnesian War conflict.

Chapter I presents the general introduction to the dissertation. The state of the art, objectives and methodology are explained. Chapter II deals with the concept of tragedy and its definition as a social phenomenon, in a way as coherent with its political and cultural context in fifth century Athens as possible. This should be understood as a new point of starting for the interpretation of the Euripidean tragedy and particularly the so called tragicomic plays. Chapter III starts with this new reading of the concrete plays, finding a purely tragic way of comprehending the special devices and original elements that it is possible to observe in them. It is the main objective of this chapter to raise a new conception of euripidean dramatic technique in these plays: such conception will be named as “meta-spectacle”. The purpose of this technique would have been to multiply and amplify in a extreme way the tragic effects and perception of these plays in the audience. Chapter IV and V are dedicated to the deep study of the specific texts holding this new perspective, trying to understand their highlights of originalty from a tragic and extreme perception. Chapter IV presents an exhaustive research of the different forms for horror



and violence expression in these concrete tragedies; it is our aim to prove that brutality takes a highly important role in these plays, and that the many innovative devices that builds the peculiar structure and poetics of them are actually dedicated to bring violence, its cruelty and meaningless, to the foreground. Chapter V deals with the ideological message that can be found under the surface of these plays, closely relationed with the war conflict that builds the historical context for the presentation of them in Athens. It is our aim in this chapter to show that the deep euripidean innovations in these tragedies are the result of a tragic intention too, based on the idea of sending a social message to a citizen audience that was immersed in a cruel and bloody war. Lastly, chapters VI and VII present the final conclusions that have been drawn from the elaboration of the research, and in a last section bibliographical references used throughout this doctoral thesis can be found.

## AGRADECIMIENTOS

Habrán pasado unos quince años desde que mi padre me contó que en el mundo había personas que “trabajaban estudiando”; y que esas personas hacían algo que se llamaba *tesis doctoral*. Y en este largo periodo a mí me han sucedido una infinidad de cosas increíbles, de las que nunca he dejado de asombrarme. Todas esas cosas se han debido a personas, y por todas esas personas nunca podré estar suficientemente agradecida. Fui al instituto, y me enamoré de las letras, de la historia y de la filosofía, hasta finalmente llegar a los misterios del latín y el griego; gocé la lucha adolescente mientras mi discurso se construía poco a poco, gracias a docentes de humanidades de un magnífico nivel (Siro, David, Sonia). En lo más alto de aquel viaje estuvo y estará siempre Encarna Pisonero, mi profesora de griego, mi indiscutible referente en materia educativa y la primera persona en el mundo que me extendió una *Medea* de Eurípides. Si no hubiera sido por ella, nunca hubiera marcado “Filología clásica” en mi solicitud para entrar a la Universidad, y nunca habría estudiado la carrera más bella del mundo, una titulación que disfruté cada una de las horas que duró.

Durante los días que fui estudiante de licenciatura me imbuí del conocimiento ingente de múltiples personas encargadas de nuestra docencia en el Departamento de Filología Clásica de la Universidad Autónoma de Madrid, que terminó de convertirse en mi casa cuando más adelante obtuve la beca FPI en el mismo Departamento. A todas esas personas que invirtieron su esfuerzo y sus horas de trabajo en mi formación, tanto inicial como laboral, y su ayuda durante el paseo por las dudas y las páginas en blanco, las considero compañeras indiscutibles en el viaje, y les debo hoy mi más sincera gratitud. Entre todos, por supuesto, se alza Emilio Crespo Güemes, el profesor que decidió ser mi director de tesis y crearme la primera vez que yo le hablé de mis inquietudes acerca de Eurípides. La persona que me enseñó que también en la filología tiene sentido pelear por los propios principios, y me animó siempre a defender mis ideas con el mayor rigor. Un hombre que me ha dejado aprender todo lo que he podido de él, y acceder a su vastísimo conocimiento tanto como a su impagable calidad humana. Gracias por aterrizarme sin cortarme las alas, por acompañarme en este trayecto, y nunca pedirme que bajara la música.

La universidad me abrió también la magnífica puerta de los viajes y la Academia a nivel internacional. Por eso tengo que acordarme – con una fuerte emoción – de la impresionante escuela de Oxford que tuve ocasión de visitar dos veces, en el contexto de estancias breves de investigación, bajo el magisterio de los profesores Robert Parker y Bill Allan respectivamente. A ambos, así como a otros expertos que me prestaron su sabiduría de forma totalmente desinteresada – Richard Rutherford, Gregory Hutchinson – les profeso el más hondo agradecimiento. Porque por Oxford supe, como Borges, que el paraíso tiene forma de biblioteca.

A lo largo del tiempo transcurrido en la curiosa travesía de hacer un doctorado, la vida solo se ha vuelto una atracción aún más divertida que antes. Me atrevo a decir que han sido cuatro años extraordinarios, en los que ni el estrés de los desafíos, ni siquiera la prisa infame del último tiempo, ha logrado vencer mi voluntad de empuje o apoderarse por completo de mi buen humor: y eso ha sido posible gracias a mis insuperables amigos, guardianes incondicionales de mi autoestima. Porque con vuestra genialidad habéis hecho de mí no solo alguien un poco más feliz, sino también un poco

más inteligente, y de esta tesis algo un poco más interesante. Ahí estuvo Ali rogándome entre café y café durante el Máster que me cuidase los nervios si pretendía hacer una tesis doctoral, “que si no te nos mueres”; y Ali – su tocaya – dándome su palabra de que llegaría a los últimos plazos con los que lidiaba. Innumerables veces brindé con Chema cuando me dieron la beca, igual que, desde aquella primera noche en que miramos las montañas de la sierra de Albalate teniendo yo sueldo, a la luz de la luna y el blues me han acompañado, incansables, Vadim y Guillermo. Una infinidad de insomnio ha sabido Ana sostener a mi lado mientras el trabajo avanzaba a horas intempestivas, alegrándose de cada triunfo. Ahí han estado, imbatibles, *mis hombres*, mis hermanos, protegiéndome a toda costa: ahí estaba Iván la primera vez que di una conferencia, Casado exigiéndome saber el día de la defensa y Javi, viajando junto a mí y dejándome libros de Durkheim. Ahí ha permanecido Andrés cambiando conmigo el mundo e interesándose por mis ideas más arriesgadas; y Adrián, en su eterna lealtad, jamás preocupado, y siempre orgulloso de que ambos hayamos alcanzado sueños que hemos compartido desde que apenas sabíamos hablar. En la dispersión de los años y la temida “vida adulta”, todos han seguido ahí, apareciendo cuando podían, porque siempre querían (Pedro, Iri, Adriana, Andrea, Sara, Matheus, Alberto [T], James, Lucía, Chus, Quique, Cancio, imposible nombrarlos a todos). Incluso dentro del propio doctorado ha habido guerreros firmes, desde Sandra, que ha sido, a pesar de las mayores distancias, un apoyo abismal casi a domicilio, hasta Tomás, mi compañero del 107, que a tiempo se convirtió en amigo y refugio en el final de esta aventura. Todo os lo debo, y lo sabéis. Todo os lo agradezco, y eso me gusta.

Si algo sabemos los de Clásicas es que siempre se puede llegar más lejos cuando buscas la conexión con el momento presente. Así se llega a Santiago de Chile, el lugar donde aguarda mi injustamente distante familia, siempre pendientes de los “éxitos de España” y de que volvamos a vernos, para festejar y para sentir nuestro orgullo en el abrazo. El lugar del que partió mi padre hace más de cuarenta años, para aquí en Madrid llegar a ser mi padre, el hombre que me enseñó a disfrutar la poesía, a hablar en público, y a no temer al futuro: la primera persona que me dijo lo que era una tesis doctoral. El lugar que dejó atrás mi madre hace cuarenta años justos, convirtiéndose para mí en un ejemplo de que luchar no solo es necesario sino que también puede ser muy hermoso; la mujer que leía sin parar, la que siempre me preguntó por mis dudas antes que por mis certezas, siempre en pie frente a los Imponderables. Y el lugar al que hace algunos meses regresamos mi inigualable hermana Alejandra y yo, juntas como siempre hemos estado, para coger aviones desde allí y ver la inmensidad del desierto o la profundidad de la mina del salitre; juntas como nunca hemos querido dejar de estar, cómplices en las cosas buenas y en las mejores. Una hermana a la que admiro tanto como ni por asomo puede imaginarse, y que siempre ha sacado lo mejor de mí.

A todos y todas, os tengo que agradecer que este barco esté llegando a su destino. Soy una mujer muy pequeña en un mundo inmenso, y jamás entenderé por qué tengo tanta suerte. Gracias por ser esa “otra” bibliografía, mágica y entrañable, que no se puede citar por páginas. Gracias, de verdad.

*“And my hopes are so much higher  
and I'm proud to be a fighter”*

## ***PREFACIO***



“Hasta nuestros días lo vienen considerando como un enemigo los eruditos inclinados a la ortodoxia y a la conformidad; y en cambio, lo han defendido, idealizado, y aun transformado hasta hacerlo irreconocible algunos campeones de la rebeldía y el libre pensamiento”<sup>1</sup>.

Con estas palabras habla el estudioso Gilbert Murray del más joven de los tres grandes trágicos, Eurípides. Un poeta cuya obra, desde tiempos remotos y hasta la fecha, ha suscitado una suerte de irritación en muchos especialistas e ilustres filólogos, así como un profundo encandilamiento y la fascinación de otros tantos. Un dramaturgo que en ningún caso parece haber dejado indiferente a nadie que se haya aproximado a su obra con la reposada intención de comprenderla y profundizar en ella. Es indudable el interés que la tragedia de Eurípides ha despertado tanto en la filología como en otras múltiples ramas de la investigación humanística – como la filosofía o la antropología –, lo cual lo convierte en un indiscutible punto de referencia para la historia de estas disciplinas. A su vez, este interés hace de Eurípides y su legado un concepto cuya valoración es polémica por definición, ya que, debido a esa especial efervescencia que tiende a provocar en sus lectores, se ha prestado a análisis también particularmente subjetivos. Así ha llegado a suceder lo que también comenta el estudioso británico: en aras de lograr que los versos del trágico cuadren con lo que cada lector intenta demostrar, a menudo sus defensores han llegado incluso a suponer mucho más de lo que es posible observar en texto alguno, con el objeto de convertir a Eurípides en un paladín de sus propias convicciones desde la recóndita e imperturbable Antigüedad. Sin embargo, más allá de la justicia que esta clase de análisis pueda hacerle a las motivaciones o inquietudes del propio autor, no cabe duda de que tal fenómeno supone la prueba de que las obras firmadas por Eurípides constituyen un material excepcionalmente valioso dentro del conjunto de la literatura griega, pues nada que pueda ser calificado de insignificante o de tener escasa relevancia habría despertado tal diversidad e intensidad de reacciones.

La reflexión de Murray afecta a la totalidad de la obra de Eurípides: no hay pieza suya de cuantas se conservan completas – así como buena parte de sus fragmentos – que no haya sido observada desde tantos ángulos como sea posible imaginar, o que no haya sido interpretada siguiendo la guía de las más dispares brújulas ideológicas. Sin embargo, como es de esperar que suceda con cualquier artista cuya obra haya tenido cierta repercusión, algunas de sus tragedias han gozado de mayor aprobación general que otras y, sobre todo – más relevante para el presente estudio –, han suscitado un mayor nivel de acuerdo entre los expertos en lo relativo a su interpretación. Existen en cambio algunas obras eurípideas a las cuales el debate filológico no ha

---

1 Murray (1966: 7), *Eurípides y su tiempo*; publicado por primera vez en 1913, aquí citado por la traducción española a la segunda edición.

dedicado el mismo tipo de atención. Numerosos y diversos motivos han llevado a considerar, con frecuencia, que se encuentran en una posición diversa de la que ostentan las grandes producciones del poeta. Dentro de todos ellos, hay uno que llama poderosamente la atención por haber constituido, a un tiempo, argumento para denostarlas y para defenderlas: la idea de que en realidad no son tragedias puras ni han de ser comprendidas como tal. Tales piezas fueron leídas por algunos de los pensadores y estudiosos, con Nietzsche a la cabeza, como espantosas caricaturas de la solemne tragedia; otros expertos entendieron que la clave para poder apreciarlas yacía precisamente en captar su esencia melodramática, romántica, novelesca o tragicómica, sin esperar de ellas nada de lo que pudiera sentirse con aquel feroz *Edipo Rey*. En cualquier caso, el término “tragedia” se situaba en un plano distante – cuando no radicalmente opuesto – de la definición de estas obras.

La presente tesis doctoral tiene como objetivo principal la propuesta de un nuevo planteamiento de estudio, y una nueva interpretación para cinco de las tragedias que en mayor medida han sido juzgadas con esta perspectiva de un distanciamiento deliberado de los preceptos esenciales del género trágico: *Ifigenia entre los Tauros*, *Ión*, *Helena*, *Orestes* y la fragmentaria *Andrómeda*. La intención que guía estas líneas es la de demostrar que tales obras sí son tragedias auténticas, en esencia y en apariencia, y que todas sus complejas peculiaridades, así como su sorprendente estructura y vertebración dramática, responden a motivaciones puramente trágicas. Esto significa que se persigue ofrecer y justificar una nueva lectura para estas obras: esta es la aportación fundamental que este trabajo pretende realizar en su dimensión investigadora.

Cabe preguntarse qué impulsa a emprender una tarea semejante, cuál puede ser la razón de necesitar una propuesta nueva para una cuestión tan estudiada y matizada como la obra de Eurípides y una interpretación diferente de la que ha sido defendida por tantos expertos de reconocido prestigio, y con una indudable solidez argumental. Las razones son muchas, por fortuna. Para empezar, la intensa llamada a la lectura subjetiva de las tragedias eurípideas que se ha hecho notar al comienzo de esta reflexión preliminar afecta también a quien decide aproximarse a la obra de Eurípides en nuestros días, por lo que su obra siempre abre un amplio espacio para la relectura. Por otro lado, creemos que la duda sobre los juicios ya formulados o las interpretaciones más asentadas es casi un deber para una disciplina como la filología (así como para cualquier área de las humanidades, donde el espíritu crítico ha de constituir un pilar esencial para su desarrollo). No ha de entenderse esta apología de la duda como una voluntad de escepticismo extremo y sistemático sobre la tradición, pero sí como una búsqueda empeñosa del compromiso en la investigación, que

conduce necesariamente al deseo de revisar los planteamientos establecidos hasta el momento y reconocer aquellos que parezcan insuficientes como solución para el problema que abordan.

Este aspecto engarza con el factor central de cuantos motivan el desarrollo de esta investigación: aceptar la hipótesis más extendida acerca de la visión de estas obras como piezas alejadas del género trágico supone asumir ciertas complicaciones de solución hartamente difícil. Para empezar, implica definir estas obras por un criterio negativo, es decir, otorgarles una identidad basada de forma primordial en aquello que no son por encima de la apreciación de sus propias cualidades o rasgos realmente característicos. Además, si se admite que estas obras han de encuadrarse en categorías distantes de la tragedia y que esta idea coincide con la intencionalidad del autor a la hora de componerlas, uno se encuentra en la extraña situación, que roza lo paradójico, de saber que tales piezas fueron propuestas como tragedias en el contexto de los certámenes de representaciones teatrales griegas en los que Eurípides competía, y nadie entre el público – que sepamos – las interpretó como algo distinto de este género. Esto significa que, aunque para muchos haya sido evidente que no debe entenderse estas obras como tragedias, al menos hay razones para pensar que en su propia época y bajo sus propias circunstancias sociohistóricas sí fueron entendidas así: y parece interesante descubrir por qué ha llegado a producirse este fenómeno. No es, por lo tanto, el propósito de esta tesis doctoral buscar una forma de contravenir la teoría más aceptada hasta el momento simplemente por una desconfianza previa de la tradición, sino por el deseo de profundizar en una posible solución para algo que, en muchos sentidos, se ha perfilado como un problema.

Así pues, este proyecto se plantea como misión principal bucear en las diferentes opciones de interpretación de la tragedia eurípidea, con la intención de renovar las posibilidades de lectura de su obra en una dirección que no colisione tan abruptamente con las noticias que tenemos acerca de la percepción que de estas obras existiría en su propio tiempo. Para ello se intentará recuperar el estudio sobre los fundamentos esenciales de la tragedia y su definición como institución social de extraordinaria importancia en la historia de la civilización griega, así como de su repercusión en la concepción occidental del espectáculo. Sobre esta base se realizará una nueva aproximación a las obras específicas que suponen el principal objeto de interés de esta tesis, procurando interpretar su factura dramática desde una perspectiva aferrada a los preceptos cardinales y definitorios de la tragedia, para comprobar así si es posible valorarlas como parte de este género dramático, sin que sea por ello necesario dejar de notar su originalidad y carácter especialmente innovador.



Este nuevo enfoque de interpretación también permitirá investigar sobre la posible cimentación ideológica que podrían revestir las tragedias estudiadas. Pues si se pretende trabajar sobre la posibilidad de que tales obras fueran compuestas como tragedias con todas sus implicaciones y matices, se torna sumamente verosímil la idea de que el dramaturgo tuviese intención de transmitir un mensaje a través de ellas; al fin y al cabo, por cuanto sabemos, la profundidad trascendental del género trágico en el contexto ciudadano de la Atenas del siglo V a.C. se encontraba relacionada con la llamada a la reflexión que su lenguaje y su mundo poético propiciaba. La supuesta ausencia de este mensaje ha sido, de hecho, otro de los motivos por los que una buena parte de la filología tradicional haya tendido a considerar conveniente el alejamiento de la clasificación trágica para estas obras. Así pues, se estudiará la posibilidad de entroncar el contenido simbólico de estas tragedias con el contexto social e histórico en que fueron estrenadas, planteando a su vez la opción de que sea posible encontrar un mensaje subyacente en el discurso de las obras estudiadas.

En todo caso, los propósitos de este trabajo pueden llevar al cumplimiento de algunos objetivos que parecen a todas luces de interés para el conjunto de la investigación filológica. La nueva lectura de las obras escogidas supone afrontar el reto de renovar las claves de interpretación sobre Eurípides y la propia tragedia griega en general (sin que sea posible excederse al respecto). En un nivel más amplio, resulta atractiva la idea de refrescar un área de estudios filológicos y literarios que en cierto modo sigue encontrándose sujeta a premisas y aseveraciones formuladas hace ya mucho tiempo. No se trata de proponer una opción interpretativa que anule la validez de las propuestas anteriores, pero sí existe la pretensión de actualizar el debate y abrir nuevos caminos que mantengan viva la cuestión eurípidea, evitando el estancamiento que sobre el tema podría producirse al tratarse de un asunto tan estudiado. Por su parte, el propósito de alcanzar una interpretación de cualquier producto artístico – la tragedia, en este caso – más acorde con su tiempo brinda la oportunidad de acercar nuestra visión actual a la de una cultura que se sumerge en las profundidades de la lejanía cronológica. En vista de que esa distancia es físicamente imposible de salvar, la simple posibilidad de asomarnos a la configuración del mundo antiguo con una perspectiva de mayor proximidad resulta prometedora y fascinante.

Pero el aspecto más interesante de cuantos pueden obtenerse de la persecución de los objetivos centrales en este trabajo es la posibilidad de enriquecer de alguna forma la lectura de la poesía de Eurípides, siempre universal y conmovedora, gracias a la apertura de nuevos horizontes en su recepción. Pues esta habría de ser, en realidad, la más alta aspiración de todo trabajo enmarcado en la investigación rigurosa y comprometida sobre la

obra de un poeta trágico, más cuando se trata de uno de tal envergadura. Ese es el motivo de que el estudio sobre su figura y su obra nunca sea suficiente ni pueda darse por concluido, la razón de que una aportación sobre el tema siempre tenga sentido y pueda hallar un espacio dentro del frondoso paisaje de la crítica: la convicción de que la obra de un poeta relevante, inscrito en el marco de un fenómeno singular de tal importancia histórica como la tragedia griega, siempre ha de ser revalorizada y traída al primer plano de la apreciación colectiva, desde todos los puntos de vista posibles, desde todas las perspectivas.

Este prefacio puede cerrarse volviendo a evocar las palabras de Gilbert Murray en las que, con el estilo romántico que caracterizaba la redacción del eminente filólogo de principios de siglo XX, habla de un Eurípides que es, a un tiempo, enemigo de los ortodoxos e ídolo de los rebeldes; frustración de la tragedia para los que deseaban tenerla como un género sublimado, protegido por el aura de sacralidad prototípica del mundo antiguo en la concepción de muchas personas, y exaltación de la misma para cuantos la quisieron entender como un reflejo atemporal de ese intrínseco deseo de libertad de pensamiento y acción que define al ser humano. No cabe duda de que el curioso camino que ha guiado la percepción académica de las obras escogidas en este trabajo para su revisión y reinterpretación es buena prueba de esta idea, en gran medida. La visión, un tanto idealizada, de los filólogos decimonónicos, aferrados a una estructura monumental, soberbia y estricta en su patetismo de la tragedia, los llevó inexorablemente a sentir decepción ante los ejemplos de aquel género que no se ajustaran a tales pretensiones. Y al mismo tiempo, muchas de las grandes ilusiones ideológicas de principios y mediados del siglo XX en Occidente sobre la libertad individual y su importancia frente a la presión de las instituciones, la victoria racional del hombre ante Dios y el triunfo del amor por encima del sufrimiento inevitable condujeron a muchos a establecer los nuevos planteamientos de Eurípides en la tragedia como estandarte de aquellas inquietudes, en esta pretensión histórica de las civilizaciones por buscar una suerte de justificación ancestral para sus principios actuales. Incluso se puede intuir en algunas lecturas cómo esa supuesta “perversión de la tragedia” de parte de Eurípides fue en ocasiones entendida como una demostración de la voluntad revolucionaria del dramaturgo, imaginando un trágico rebelde y batallador contra los preceptos establecidos en su propia época.

Cabe añadir que, si bien este trabajo pretende tener todas estas cuestiones en cuenta, manteniendo la conciencia de que el anacronismo es uno de los mayores peligros que puede implicar cualquier acercamiento en profundidad al mundo antiguo, nadie está completamente libre de este tinte de subjetividad cuando de interpretación se trata, menos aún en el marco de la investigación humanística, que trata de modo directo con aspectos

que trazan justamente las sinuosidades del carácter subjetivo de las personas: y esto también afecta a quien firma estas líneas. Y tal vez sea aún más importante resaltar el hecho de que tal subjetividad no tiene por qué entenderse como un factor negativo, siempre y cuando se tenga presente su influencia inevitable sobre cualquier análisis. Al fin y al cabo, la sensibilidad personal ante los versos escritos por un poeta trágico hace más de dos milenios puede ser un arma muy poderosa para permitir que tales versos empapen la percepción de quien los lee, y así extraer todo cuanto se pueda de su contenido. La poesía y el teatro – ambos fundidos en el vasto universo de la tragedia – son un reflejo de la mayor búsqueda de emotividad y empatía por parte de los humanos. Y más allá de los matices, tal vez una de las pocas afirmaciones acerca de las que puede llegar a existir un acuerdo casi absoluto es en que la tragedia se compuso para conmover. No parece descabellado realizar el examen sobre ellas permitiendo que la subjetividad entre en juego y abra espacio para ese espectro de sensibilidad. Esta puede ser la llave que nos conduzca a una verdadera aproximación al espectador del momento, aquel que sentado en la grada dejaba que la tormenta trágica se apoderase de sus sentidos y lo transportase a un estado diverso de sí mismo, haciendo que aprendiese, haciendo que cambiase: volviéndose de pronto, y en la turbulencia del instante, inmensamente relevante para un mundo que ha conseguido captar, transmitir y – he ahí el misterio más sorprendente de todos – compartir a través de la tragedia.

## ***CAPÍTULO I:***

***Introducción general. Estado de la cuestión, objetivos y planteamiento metodológico***



## ***Estado de la Cuestión***

“In the twenty-first century Euripides remains a contested figure. The sharpest disagreements concern his relationship to Aeschylus and Sophocles, and indeed to the genre of tragedy as a whole”<sup>2</sup>.

Eurípides es un autor cuyo estudio resulta tan apasionante como necesariamente complicado, ya que su obra conservada es mucho más extensa y más heterogénea que la de los otros dos trágicos, lo cual ha dado lugar a un constante debate abierto acerca de la forma de análisis y comprensión de la misma. Como resume Melero, “a diferencia de lo que ocurre con Esquilo y Sófocles (...), la tragedia de Eurípides dista mucho de alcanzar una *communis opinio* de los estudiosos” (Melero 1990: 7). En efecto, con frecuencia en este debate se ha llegado a conclusiones que incluso se muestran como contradictorias, reflejando así la inmensa diversidad y los numerosos matices que su obra presenta. Tal complicación no surge solo del hecho objetivo que implica contar con un mayor número de obras que, además, no fueron escogidas bajo un criterio de selección voluntaria, estética y literaria para conservarse. Más allá de la cuestión numérica, se reconoce en Eurípides la introducción de ciertas técnicas, elementos y recursos sumamente novedosos con los esquemas establecidos por los otros dos trágicos. Paradigmáticos especialistas de uno y otro tiempo, admiradores y detractores, todos coinciden en adjudicar a Eurípides el adjetivo “innovador” por encima de casi cualquier otro; el manual *A Guide To Ancient Greek Drama*, de C. Storey & Allan (2005) llega a referirse a él como “Euripides the innovator”<sup>3</sup>.

*Las tragedias diferentes. Motivos históricos para la duda y debate.*

Reconocido el carácter particularmente rompedor del más joven de los trágicos, es posible reconocer a su vez que hay un grupo de obras que llaman la atención por reunir todas ellas una

---

2 Gregory (2005: 251); “Euripidean tragedy”, en Easterling, *A companion to Greek Tragedy*.

3 Storey & Allan (2005: 137).

serie de rasgos especiales, que son a su vez distintivos frente al resto de la obra eurípidea y muy semejantes tan solo entre esas piezas concretas. Por supuesto, estas son obras en las que la ruptura con los esquemas planteados por Esquilo y Sófocles – en especial este último – es mucho más notoria. En este grupo se encuentran definidas muy claramente *Ifigenia entre los Tauros*, *Helena* e *Ión* (con frecuencia estudiadas de forma conjunta), así como *Orestes* y *Alceste*, si bien se ha tendido a crear una sutil línea divisoria entre el trío anterior y estas dos últimas. No son las únicas que han llamado la atención de los estudiosos, al observar en Eurípides una construcción de caracteres y tramas muy alejados de lo esperable según los prototipos de la tragedia planteados por Esquilo y Sófocles; *Electra* o *Ifigenia en Áulide* también se han destacado y distinguido de las demás por estas razones. Pero son las primeras mencionadas anteriormente las que revelan una singularidad más evidente dentro del conjunto; al menos, así han sido interpretadas por una larga tradición filológica, siempre sorprendida ante sus características particulares y su poca similitud con las otras. A pesar de no tener datos completos por tratarse de una obra fragmentaria, *Andrómeda* también se incluiría en este conjunto debido a que, por lo poco que sabemos, se ajustaría a la peculiar caracterización de las otras en algunos aspectos fundamentales.

Los rasgos que vuelven estas tragedias tan divergentes de las demás son transversales, ya que se refieren tanto a aspectos formales como de contenido. Por citar nuevamente a Storey & Allan, autores de uno de los estudios más recientes, resumen la situación de la siguiente forma:

“one subgroup of Euripides' late plays (*IT*, *Ion*, *Helen*, and the lost *Andromeda*) shares common characteristics including a rescue, recognition and a happy ending sanctioned by the gods”<sup>4</sup>.

De todos los rasgos, es probable que el más definitorio sea el relativo a la conclusión de estas piezas: todas ofrecen un final feliz, exento de desdicha. Los protagonistas de la obra logran sus objetivos, que a menudo pasan por salvar un obstáculo amenazador, y obtienen

---

4 Storey & Allan (2005: 139). La inclusión de *Alceste* y *Orestes* en el mismo grupo que *Ión*, *Ifigenia entre los Tauros* y *Helena* (y *Andrómeda* cuando se cuenta con la obra fragmentaria) no es unánime. La gran distancia cronológica con *Alceste* suele dejarla fuera de muchos intentos de agrupación conjunta (nótese en el caso de Storey & Allan el matiz “late” para calificar al subgrupo de piezas que trata); el caso de *Orestes* es menos claro, pero al no contener algunos aspectos formales básicos para aunar a las otras (entre las que, quizá, destaque el reconocimiento) es también frecuente mantenerla aparte. Como se irá viendo a lo largo del capítulo, son obras que han ido saltando entre una y otra agrupación, y muchas veces, tomar una decisión u otra da pistas sobre qué considera más definitorio cada estudioso que trata con este problema. También por eso nosotros prescindiremos del análisis en profundidad de *Alceste*, y no así de *Orestes*.

el beneplácito de los dioses – que brindan una aparición *ex machina* – para alcanzar esa victoria (“a happy ending sanctioned by the gods”). No experimentan una lenta caída en solitario desde una situación ventajosa hasta una profunda e irreversible infelicidad (*catástrofe*). Tampoco asistimos a muertes sangrientas de personajes cuya valoración sea positiva<sup>5</sup> ni a reflexiones finales sumidas en el llanto. A grandes rasgos podría afirmarse que se ajustan a la máxima “los buenos ganan”. La ausencia de esta característica es una de las razones más importantes para no incluir a las dudosas *Electra e I.A.*, las cuales, a pesar de sus complicaciones, no muestran esta conclusión tan rotundamente amable.

La presencia de un final feliz va íntimamente ligada en estas obras al desarrollo del argumento y al ritmo de la trama. Sobre todo al tratar los casos de *Ifigenia entre los Tauros*, *Helena* y la reconstrucción más aceptada de *Andrómeda*, así como *Ión* en una modalidad ligeramente más sobria, es posible advertir una estructura más dinámica y veloz que en las tragedias arquetípicas. Es fácil concebirlas como aventuras en las que un personaje o varios deben sortear peligros para alcanzar un destino mejor que su presente; el factor sorpresa cobra una importancia capital, así como el juego entre la realidad y la ficción, la verdad, la ignorancia y el engaño intencionado, tanto para los personajes como para el público. La acción parece volverse más importante de lo habitual en el género, donde el patetismo de las escenas estáticas, lentas y pasionales siempre había sido prioritario. El concepto de la intriga, comprendido como una trama complicada en la que la acción se va resolviendo de forma trepidante, define el esqueleto de estas obras, hasta entenderse también como su rasgo esencial para muchos estudiosos<sup>6</sup>.

Por otro lado, ninguna de estas obras respeta por completo la versión tradicional (más conocida o aprovechada) de los relatos míticos en los que basa su argumento. Se recurre a versiones secundarias que planteen una renovación de esos argumentos para comenzar una historia prácticamente de cero: es el caso de *Ifigenia entre los Tauros* – donde es posible que Ifigenia y Orestes, ambos extremos de un larguísimo círculo de maldición familiar, se encuentren debido a que la primera de las desgracias, la muerte de Ifigenia, no se ha producido en realidad, al haber sido la muchacha rescatada por Ártemis y sustituida por una cierva – o *Helena* – en la que la historia puede desarrollarse en Egipto porque se parte de la idea de que, en realidad, la auténtica Helena nunca habría llegado a pisar Troya. También asistimos a finales trastocados en la dirección dichosa en el caso de *Alceste* – donde

---

5 *Alceste* y *Orestes* suponen una extraña excepción parcial. En ambos casos hay muertes que sí llegan a producirse y todos los personajes llegan a creerlas, así como el público; pero es precisamente el momento final el que se aprovecha para revertir esas muertes. En cualquier caso, y como se ha comentado en la nota 3, son obras que provocan cierto desconcierto y disparidad de opiniones a la hora de clasificarlas, frente a la claridad con que se tratan las restantes.

6 Ponemos por ejemplo a Knox (1970: 318), que denomina al conjunto formado por *Ifigenia entre los Tauros*, *Helena e Ión*, “a turn away from tragedy to romantic intrigue plays”.



la protagonista llega a resucitar de la mano de Heracles – y *Orestes*, donde casi todos los acontecimientos que definen el argumento son novedosos con respecto a sus referencias míticas. Suele destacarse el uso altamente extendido del recurso *deus ex machina* en estas conclusiones.

Todos estos elementos unidos en la estructura, composición y contenido de estas piezas han llevado a una conclusión sobre la que podemos decir que existe un acuerdo generalizado en los estudios literarios, sobre todo a partir del siglo XIX: no se trata de tragedias comunes, que puedan ser interpretadas como todas las demás. La pregunta que entonces se impuso y desde entonces ha permanecido como la más importante dentro del análisis e interpretación de esas obras es: ¿por qué? ¿Cuál ha sido, en palabras del estudioso español J. L. Calvo, “la razón de estas diferencias”?

*“Unas mejores que otras”. El siglo XIX y la visión comparativa. Antes de Kitto.*

La incipiente filología de la Antigüedad, preocupada ante todo de registrar los datos que observaba sobre su literatura más reciente y poco interesada en emitir juicios de valor al respecto, no tuvo problema en dejar esta pregunta sin respuesta. Se limitó a dar cuenta de las diferencias advertidas en los resúmenes de los argumentos y, en algunos excepcionales casos – Aristóteles – a describir con detalle las divergencias técnicas sobre un marco teórico general. Indudablemente tales registros fueron de vital importancia para el posterior debate, pues resultaban un punto de conexión con la mayor autoridad al respecto; sin embargo, no conservamos suficiente material como para tener en cuenta esta parte de la historia filológica en la evolución del debate a lo largo del tiempo. Pasó tiempo hasta que la clasificación y valoración de los textos conservados a lo largo de la historia en un marco común dio lugar a la aparición del concepto de canon literario en el siglo XVIII, cuando la Ilustración puso entre sus prioridades recopilar y organizar toda la información acerca del conjunto de saberes tomados por escrito<sup>7</sup>. Por todo ello, nos vemos obligados a saltar al estudio de la tragedia como género literario en la filología clásica del siglo XIX, momento en que la técnica y la estética comienzan a estudiarse de forma conjunta y a intentar ser explicadas siempre en relación estrecha de la una con la otra. La pregunta concerniente al Eurípides “distinto” cobra una relevancia notable en los primeros ensayos sobre historia de la literatura griega escritos a finales de siglo. Y, a partir de ese momento y hasta bastante entrados los años treinta del siglo XX, la generalidad de la crítica literaria y filología europea enfrentó esta diversidad formal que mostraba la obra de Eurípides de la siguiente

---

7 Véase Calvo (2003: 38).

8 Véase el trabajo de Urzainqui Miqueleiz, I., “El concepto de historia literaria en el siglo XVIII”, en *Homenaje a Alvaro Galmés de Fuentes*, Vol. 3, (1987: 565-592).

manera. Se estableció una visión comparativa de las tragedias eurípideas fundamentada en un juicio de valor sobre la calidad literaria de su obra. Así, se consideraba que, dentro del amplio abanico que supone su corpus, algunas tragedias serían sencillamente mejores que otras desde el punto de vista de la perfección formal. De esta forma se justificaría que *Hipólito* o *Bacantes* cumplieran con todas las expectativas propias de una tragedia (protagonistas centrales con una alta carga de sufrimiento caminando directos, en la ignorancia, hacia un final apoteósico y desgraciado, coros lúgubres y explicitud de actos brutales y derramamiento de sangre) por tratarse de aquellas obras en las que Eurípides habría conseguido dar lo mejor de sí, construir tragedias sólidas sin fisuras ni fallos de composición. Aquellas obras en las que no es posible encontrar estos rasgos serían “tragedias fallidas”<sup>9</sup>, de peor calidad, que responderían a una imposibilidad por parte del poeta de construir una historia trágica con la potencia necesaria. Tal vez el mejor ejemplo de esta concepción sea el de Alfred Croiset quien declara en su *Historia de la literatura griega*, escrita entre los años 1887 – 89, que en ocasiones Eurípides había sido “incapaz de crear un sistema dramático bien armado” debido a “una naturaleza contradictoria y caprichosa”<sup>10</sup>.

Esta percepción está relacionada con un modo determinado de comprender lo que debe ser una tragedia y cuál es la sensación que debe dejar en un receptor antiguo y moderno, así como cuál es el sentido y significado de una tragedia y cuánto tiene el autor de capacitado (o interesado) para comprender esos parámetros que se dan por universales. Es preciso tener una idea previa de lo que es un sistema dramático correcto para poder evaluar si está “bien armado”. En el siglo XIX, un espacio interesante en este sentido ha de serle reservado a Friedrich Nietzsche en su faceta de filólogo, y a la polémica que sus presupuestos suscitaron entre las élites de la filología en el momento, destacándose sobre todo el nombre de W. Wilamowitz. Pues Nietzsche recoge en sus escritos no solo las conclusiones de un filólogo interesado en la literatura griega en general y en la tragedia en particular, ni tampoco exclusivamente las reflexiones de un filósofo al que importa la parte más primitiva del pensamiento humano; ante todo, condensa las búsquedas e inquietudes más urgentes del universo teórico del siglo XIX aplicado directamente a la disciplina de la filología clásica. Es este el motivo de que sus *Escritos Filológicos: Historia de la Literatura Griega I y II* (apuntes académicos y lecciones magistrales de su época docente en Basilea) sean una excelente ventana a esta manera de comprender, en la academia del siglo XIX, lo que es una tragedia, qué características se le pueden otorgar a una obra esa categoría y qué elementos son siempre esperables en ella por hacerla genuina y diferente de todas las otras composiciones literarias y dramáticas<sup>11</sup>. En estos escritos podemos observar una detallada

9 Rivier, 1944 (2ª edición, 1975).

10 Croiset (1887 – 9 : 302 – 74).

11 Cabe destacar además que, como apunta Wright (2005: 19), el juicio y la comprensión nietzscheana de la figura y obra de Eurípides con respecto a la “destrucción” del género de la tragedia y su relación con la Comedia Nueva ha sido extremadamente influyente en la posteridad.

relación de rasgos esenciales en la constitución de la tragedia, así como de aspectos vinculados a ella que deben ser explicados para una comprensión completa del concepto, fenómeno y género. Son los que él llama “principios fundamentales”. Dentro de esta relación, desarrolla algunos puntos concretos acerca de la armazón de ese sistema dramático en una tragedia pura, deteniéndose en la importancia del sufrimiento como aquello que es prioritario transmitir en la tragedia, la relevancia del patetismo estático de las escenas frente a acción y el tratamiento no sorpresivo del argumento:

“En la tragedia, los hechos son originariamente episódicos, algo accesorio: algo, en definitiva, escaso y reducido. (...) Por ser las grandes escenas patéticas el objetivo absoluto, el cometido de los episodios era prepararlas y explicarlas añadiendo la menor cantidad posible de acción aclaratoria. (...) Lo que se quería oír era el *páthos* [sufrimiento] y no el *drán* [acción] (...) El argumento no interesará en razón de presentar un elemento novedoso, es decir, el interés no depende de la acción”.<sup>12</sup>

Estos resúmenes ya nos pueden dar algunas pistas de cuál era esa percepción *a priori* de “buena tragedia”: se entiende que en la tragedia es el dolor lo que intenta transmitirse ante todo, un sufrimiento intenso y continuado más allá de la sucesión de acontecimientos sorprendentes y por encima de la acción, que queda relegada a un espacio muy secundario e instrumental. Es posible intuir en estos trazos generales el choque con el modo de construir tragedias de Eurípides, sobre todo en las piezas de las que aquí nos ocupamos, ya que ni el final feliz ni el ritmo trepidante de la acción de estas obras encaja demasiado con estos “principios fundamentales”. Sin embargo, es en la obra *El nacimiento de la tragedia* donde Nietzsche se expresa con mayor intensidad en el juicio sobre Eurípides como autor de tragedias, considerando que no solo fue incapaz de componer obras que realmente pudieran considerarse tales, sino que además llevó a la decadencia el género pervirtiendo todos aquellos principios fundamentales: “la agonía de la tragedia fue obra de Eurípides”<sup>13</sup>. Así explica el pensador alemán el paso de tragedia a comedia nueva, y sobre todo el fin del éxito de la primera que se habría intercambiado por el de la segunda, como resultado de los cambios profundos en la forma de construir teatro que Eurípides imprimió en el género “sagrado”, vistiéndolo de una racionalidad incompatible con su naturaleza y de un realismo que le quitaba majestuosidad, e incluso lo sacaba del entorno ritual, rompiendo su carácter sacro.

Wilamowitz respondería furioso a estos planteamientos en su artículo “¿Filología del Futuro!” (1869). Asegura en esas líneas que Nietzsche no solo no entiende, sino que ni

12 Véase Nietzsche (2013: 641), *Escritos Filológicos*, edición y traducción de Barrios y Nava.

13 Véase Nietzsche (2007: 105), *El nacimiento de la tragedia*; publicado por primera vez en 1872: en la traducción de Sánchez Pascual empleada como referencia en el presente trabajo.

siquiera intenta entender a Eurípides<sup>14</sup>, sobre todo en la relación que el filósofo intenta establecer entre su teatro y la “mente socrática”. Sin embargo, es interesante el siguiente matiz: Wilamowitz concede a Nietzsche el aspecto referente al juicio de calidad estético admitiendo que, para nosotros, “son más obvios sus defectos [de Eurípides] que sus cualidades positivas”<sup>15</sup>; y, además, nombra de forma explícita entre las obras “más importantes y profundas” a *Medea e Hipólito*. Es decir, a pesar de que fuera sencillo no estar de acuerdo con la excentricidad de Nietzsche, considerando sus ideas – como hace Wilamowitz – excesivas, destructivas y poco rigurosas, sí parecía más coherente y menos disparatado, casi lógico, admitir que Eurípides fallaba en algunos aspectos básicos en lo que deberían haber sido tragedias, y terminaron por ser algo completamente distinto. Esta parece haber sido la idea sobre la que se estableció un mayor acuerdo en el siglo XIX. Incluso otros críticos menos amargos con la técnica de Eurípides, que no encontraban necesariamente tan negativa esta tendencia suya a romper esquemas, como K.O. Müller, interpreta estas piezas como obras “en las que Eurípides reemplaza la verdadera acción trágica (que solo surge de las grandes pasiones) por sucesos que llenan la escena y complican la acción”; es decir, sustituye tragedia por otro tipo de teatro<sup>16</sup>.

Así, más allá de Wilamowitz y también de Nietzsche, parece que se aceptó como idea generalizada que Eurípides no siempre había sido capaz de respetar los principios fundamentales y, en consecuencia, de escribir tragedias con el peso necesario y propio del género. Esta idea se mantuvo hasta cruzar la frontera de fin del siglo. El concepto de tragedias fallidas antes mencionado (“tragedie manqué”) acuñado por Rivier se extendió amparándose en este tipo de juicios subjetivos. W. Schmid resumió las impresiones generales de la escuela alemana cuando declaró que “Eurípides escribió demasiado para sus dotes”<sup>17</sup>.

*El impacto de la división tripartita de Kitto. La “Nueva Tragedia”: tragicomedias y melodramas.*

En 1939<sup>18</sup> vio la luz el estudio de H. D. F. Kitto *Greek Tragedy: A literary study*, el cual supuso un punto de inflexión en la concepción y valoración literaria de estas polémicas piezas. Reconociendo las dificultades que presentaba la variedad temática y formal de su

14 Wilamowitz (2000: 21); citamos por la traducción al inglés del artículo realizada por G. Postl, B. Babich y H. Schmid, y publicada en *New Nietzsche Studies*.

15 Véase Wilamowitz (2000: 19).

16 *History of the literature of Ancient Greece*, Londres, 1847, (traducción al inglés de Lewis).

17 Schmid (1961: 334), 2ª edic., (1ª en 1959).

18 Fecha de la primera edición inglesa del estudio; a la hora de citar, sin embargo, lo haremos por la edición revisada de 1966.

obra, Kitto estableció en su ensayo una división tripartita para el corpus de Eurípides, una clasificación que pasó a ser canónica para los estudios dramatúrgicos posteriores. Kitto considera importante dejar de lado el juicio de calidad para tomar una mejor perspectiva de análisis, más objetiva y tal vez justa con estas obras. Su interpretación pivota sobre la idea de que, en realidad, no todas las obras de Eurípides son, propiamente, tragedias; y por tanto no todas han de ser juzgadas como si lo fueran, con lo que se podrían valorar de forma diferente los rasgos que chocan con las expectativas de quien esperaría una tragedia “pura”, al no ser considerados fallos en la construcción trágica sino cualidades características de otra clase de producciones. Así pues, tomando esta idea como criterio central, Kitto realiza una división en la que, para empezar, propone diferenciar entre tragedia y “nueva tragedia” eurípideas (“Euripidean tragedy”, “new tragedy”); y a su vez establecería una subdivisión dentro de la segunda categoría, donde se distinguen los melodramas y las tragicomedias (“new tragedy – melodramas” / “new tragedy – tragicomedies”). La inclusión de obras en cada una de las tres categorías está resumida en el siguiente cuadro<sup>19</sup>.

TEORÍA DE LA DIVISIÓN TRIPARTITA DE KITTO		
Euripidean Tragedy	New Tragedy	
<i>Medea</i>	Tragicomedies	Melodramas
<i>Hipólito</i>		
<i>Hécuba</i>	<i>Alcestis</i>	<i>Electra</i>
<i>Troyanas</i>	<i>Ifigenia entre los Tauros</i>	<i>Fenicias</i>
<i>Heraclidas</i>	<i>Ión</i>	<i>Orestes</i>
<i>Heracles</i>	<i>Helena</i>	<i>Ifigenia en Áulide</i>
<i>Las Bacantes</i>		

Para Kitto, las piezas incluidas bajo el título “Tragedia Eurípidea” corresponden al “gran período trágico” de Eurípides, equiparable a la carrera de Sófocles<sup>20</sup>; a su vez, los dos subgrupos que conforman lo que él llama Nueva Tragedia presentan aspectos comunes, pero al mismo tiempo son lo suficientemente autónomos por separado como para considerarse partes distintas, con igual valor, cada una que la Tragedia Eurípidea. La diferencia más importante para él entre unas y otras es que, en el caso de las tragicomedias, tanto el desarrollo como la resolución del conflicto parecen estar pensados a la perfección para culminar de un modo redondo y hacer brillar los mecanismos de la acción dramática. En el caso de los melodramas, a su juicio, la acción dista mucho de ser tensa, los personajes

<sup>19</sup> El desarrollo de esta clasificación puede encontrarse en Kitto (1966: 311 – 369).

<sup>20</sup> Kitto (1966: 188).

no persiguen ningún objetivo convincente y parecen sumidos en una incesante marea de confusión, donde ni lo real ni lo ilusorio son fáciles de definir. Kitto considera los melodramas cargados de un patetismo ausente en las tragicomedias, que ante todo han de ser interpretadas como argumentos contruidos en dirección hacia el final feliz.

La clasificación e interpretación de Kitto ha sido crucial en este capítulo de la historia de los estudios sobre Eurípides, imponiéndose como “sustancialmente correcta”<sup>21</sup> para una inmensa mayoría de expertos hasta finales del siglo XX. Aun dudando de utilizar la etiqueta de “tragicomedia” o “melodrama”, y en la constante búsqueda de una mejor manera para denominar estas obras, permaneció la convicción de no interpretarlas como tragedias puras, asumiendo que pertenecen a otro género e incluso en muchos casos juzgándolas como ejemplos prematuros de comedia nueva o novela romántica. Buen ejemplo de ello es Conacher, quien aceptó para *Ifigenia entre los Tauros, Ión y Helena* el nombre conjunto de “tragicomedy and melodrama”, pero desarrolló la denominación propia de “romantic tragedy”, destacando como elemento más importante dentro de ellas el trato fantástico del mito<sup>22</sup>. Así, los presupuestos de Kitto fueron adaptándose a las necesidades de los diferentes críticos y dieron una solución que permitiese prescindir de las aseveraciones categóricas sobre cuáles obras de Eurípides eran mejores o peores, quedándose el concepto esencial de definir las piezas que Kitto había titulado “tragicomedias” por un criterio negativo: aquellas que *no son tragedias*.

Frecuentemente, en una línea semejante a la de Kitto pero ajustada a las sensibilidades de unos u otros críticos, el argumento del carácter no-trágico del subgrupo de obras en cuestión funcionó como un medio de 'rescatarlas' y ponerlas a la altura de las demás precisamente a costa de no compararlas: unas son tragedias, las otras no, y eso no hace que unas sean mejores que otras, solo son distintas porque están en campos diferentes del mundo literario. Esta teoría entiende que la aparente ausencia de elementos del imaginario puramente trágico (dolor, sufrimiento constante, muestras de brutalidad, sangre, catástrofe) permite al dramaturgo mostrar algunos factores característicos de los géneros como la novela o la comedia, destacando entre ellos, además del final dichoso, los motivos amorosos y construcción de personajes enamorados, o algunas escenas dialógicas particularmente veloces interpretadas como exageraciones cómicas. Estos aspectos, a su vez, se reconocen como los más brillantes, elegantes y armoniosos desde el punto de vista dramático, y sirven para comprender que, para apreciar correctamente una de estas obras, ha de ser valorada fuera de los esquemas trágicos, llegando a incluirlas en los géneros cómico y novelesco de modo radical en algunos casos<sup>23</sup>. En esta línea destaca el estudio de

21 Guzmán Guerra, *Introducción al teatro griego* (2005: 129)

22 Véase *Euripidean Drama* (Conacher 1967: 15)

23 El propio Kitto (1966: 311) se refiere a *Helena* como “high comedy”.

Knox, *Euripidean Comedy*, publicado por primera vez en el año 1970<sup>24</sup>.

Varios estudiosos han planteado este precepto como imprescindible para una verdadera comprensión de estas piezas, tanto en su visión de conjunto como en el análisis particular de cada una de ellas: es el caso de Platnauer en su comentario específico de *Ifigenia entre los Tauros* (“to begin with, the *Iphigenia* is not a tragedy at all”<sup>25</sup>); también Owen apunta que “*Ion* has been generally classified as a romantic play; some have called it a tragi-comedy”<sup>26</sup>, y Pippin Burnett analiza *Helena* como “a new sort of comedy where a romantic plot is used as an excuse”<sup>27</sup>.

En España también podemos dar por aceptada, de modo general, la teoría del 'Eurípides no trágico'. A modo de referencia general, podemos tomar la *Historia de la Literatura Griega* editada por J.A. López Férez, donde, a lo largo de un estudio en profundidad de cada una de estas obras, se reconoce que Eurípides “rompe en cierto modo con la vieja concepción de lo trágico” (López Férez 1988: 371). Calvo dedica un estudio detallado a los 'dramas diferentes' de Eurípides (incluyendo en el grupo los títulos de *Ifigenia entre los Tauros*, *Helena*, *Íón*, *Orestes* y también *Electra*), en el que afirma que, aunque se reconozcan las complicaciones terminológicas que el asunto trae inevitablemente, “tragedias no son, desde luego”<sup>28</sup>. En muchos casos se ha prestado una particular atención y teorización sobre la cercanía entre estas obras y el género cómico y novelesco; el propio Calvo comenta en el estudio citado una “comicidad que deja su huella sistemática y espasmódicamente aquí y allá, quitando seriedad”<sup>29</sup>. Escribe también Tovar que *Helena* “realmente no es una tragedia (...)”; es, ante todo, novelesca y un ejemplo de virtuosismo técnico”<sup>30</sup>. Por su parte, Labiano encuentra innegable la presencia de elementos de humor, cómicos, tanto en *Helena*<sup>31</sup> como en *Íón*, respecto a la cual considera que, incluso, podría llegar a afirmarse que en ella Eurípides “inventó lo que llegaría a ser el modelo de comedia occidental”<sup>32</sup>.

24 El estudio se publicó en el marco de la obra colectiva *The rarer Action: Essays in Honor of Francis Fergusson* (ed. A. Cheuse & R. Koffler, 1970).

25 Introducción a *Euripides. Iphigenia among the Taurians* (Platnauer 1938: v)

26 Introducción a *Euripides. Ion. Edited with Introduction and Commentary* (Owen 1939 : xvii)

27 "Euripides' Helen: A Comedy of Ideas" (Burnett 1960: 51).

28 “El 'otro' Eurípides: melodramas y tragicomedias” (Calvo 2003: 42).

29 Véase Calvo (2003: 48)

30 Véase Tovar (1966: 111 / 115), *Aspectos de la Helena de Eurípides*.

31 “Eurípides. *Helena*, 435 – 482. Elementos conversacionales, humor y guiños aristofánicos en una tragedia”, CFC, n. 20, (Labiano 2010: 56).

32 *Eurípides. Cíclope. Reso. Íón*. (Labiano 2010a: 32).

Sin embargo, aun habiendo admitido esta categorización de forma tan mayoritaria, las preguntas no terminaban aquí. Pues – continuaba el razonamiento – si Eurípides había decidido de modo deliberado no escribir tragedias en un momento concreto de su vida, cambiar por completo las reglas del juego (o sencillamente no atenerse a ellas) para producir otro tipo de obras dentro del certamen, ¿qué razón había para ello?

*Espectáculo y mensaje. La teoría escapista y la relación con la guerra. Relevancia de la datación (I)*

La mayoría de los expertos han entendido que estos dramas no revisten un carácter trágico por un motivo relacionado con la intención que Eurípides tenía al escribirlas, así como por la distinción que él estableció entre espectáculo y mensaje dentro del fenómeno teatral de la tragedia. Pues dentro de los códigos fundamentales del género y su representación en el contexto de la sociedad ateniense del siglo V, hay un acuerdo bastante generalizado en reconocer que las grandes obras trágicas llevaban siempre consigo una función didáctica, una intención ideológica en la que se procuraba tratar temas más complejos tomando el mito como referencia universal. La opinión de Kitto es que para Eurípides la prioridad había pasado a ser la eficacia dramática. Las obras pertenecientes a lo que él llama “New Tragedy”, y en especial las tragicomedias, son piezas cuya construcción y desarrollo responden ante todo al propósito de funcionar en escena:

“It is evident that the first purpose of the dramatist in writing these plays was to create an effective stagepiece; to exploit the resources of his art for their own sake, not for the sake of something bigger (...) it is when the poet has nothing in particular to say that he must be most elegant and attractive”<sup>33</sup>

Esto significa que Eurípides habría puesto el espectáculo por encima del mensaje; estaría intentando escribir y llevar a cabo espectáculos hermosos, entretenidos e impactantes, en los que no subyacería la intención de transmitir un mensaje más profundo (“something bigger”). Los estudiosos que comparten este punto de vista entienden que se trata, por tanto, de espectáculos puros en los que el argumento y la acción valen por sí mismos, sin ser símbolo ni alegoría de ninguna idea más. Así se posiciona Schmid cuando apunta que Eurípides “estaba pensando solo en el teatro”<sup>34</sup>. Es por esto por lo que habría escogido alejarse del lenguaje teatral de la tragedia, orientado a la metáfora y a la reflexión, para acercarse al estilo de géneros más trepidantes y livianos. A su vez, esto se convierte en otro apoyo para considerar que no se puede hablar de tragedias: al no presentar la

<sup>33</sup> Kitto (1966: 314).

<sup>34</sup> Schmid (1940: 516), recogido en Calvo (2003: 37).



profundidad moral característica de este género, no es posible encuadrarlas en el mismo.

En estrecha relación con la teoría de la intención únicamente teatral que mueve la creación de este grupo de dramas se encuentra la *teoría escapista*, que vincula la ausencia de mensajes ideológicos intensos en estas obras con una necesidad de evasión de los desastres contemporáneos a su estreno. Esta teoría otorga una relevancia especial a la datación tardía que algunos de estos dramas comparten y al hecho de que el núcleo del grupo (*Helena*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Andrómeda e Ión*) puedan ser ubicadas en un punto cronológico cercano a la crisis que se produjo durante la paz de Nicias, en plena Guerra del Peloponeso. García Gual explica esta interpretación en su Introducción general a las *Tragedias* de Eurípides de 2008:

“De un lado, los desastres de la guerra del Peloponeso le habían empujado a escribir obras como *Las Troyanas* o *Hécuba*. Como contrapunto a esa visión desesperada, compuso dramas de evasión y melodramas de final feliz como son *Ifigenia entre los Tauros*, *Helena* e *Ión* (...) Con estos melodramas se aleja de las angustias de la guerra y también de la tragedia en su sentido más estricto”<sup>35</sup>

Por supuesto, el debate de la datación es largo, complejo y, además, en ningún caso las conjeturas realizadas en su ámbito ofrecen garantías de total fiabilidad. Sin embargo, la situación de estas obras en torno al período final de la Guerra del Peloponeso – con la salvedad de *Alceste*, cuyo estreno en el 438 es una de las pocas fechas seguras que tenemos – es la opción asumida de forma más extendida por la crítica, teniendo en cuenta sobre todo aspectos métricos, y tomando como referencia sólida la seguridad de *Helena* como obra tardía (412) a partir de los dos escolios de *Tesmoforiantes*. Uno de los exámenes más detallados y a la vez prudentes que tenemos en los estudios recientes es el de los ya citados Storey & Allan, cuya relación cronológica propone que los estrenos de *Ifigenia entre los Tauros* e *Ión* no deberían estar lejos de los años 414 y 412/10 respectivamente<sup>36</sup>. El conocimiento certero del carácter tardío de *Orestes* (408) funciona también como apoyo a la consideración de proximidad temporal entre todo el grupo, ya que hay acuerdo en reconocer que *Orestes* comparte muchos rasgos particulares en común con ellas.

Así pues, habiendo asumido que se trata de obras encuadrables en un período crítico del enfrentamiento entre Esparta y Atenas – lugar donde la tragedia nace y en el cual se desarrolla, llegando a formar la *polis* incluso parte de su propia construcción conceptual – la argumentación escapista tiene en cuenta las aparentes ambiciones exclusivamente espectaculares de Eurípides, entendiéndolas como una reacción evasiva ante los excesivos

35 Introducción a *Eurípides. Tragedias*, García Gual (2008: XXX-I).

36 Storey & Allan (2005: 136).

horrores de la guerra que estarían sumiendo a la ciudad y al propio dramaturgo en un desconsuelo muy difícil de soportar. La intención que subyacería en los “dramas de evasión y final feliz” sería la de abrir una puerta a la sonrisa y la calma a una población exhausta. Como sustento para esta teoría, se presta una especial atención a los aspectos exóticos y de mayor elegancia visual en la composición de estas obras, como es el caso, una vez más, del final benévolo, garantía de un cierre armonioso, o de los espacios remotos para desarrollar las historias – el Egipto de *Helena*, la tierra Táurica de *Ifigenia entre los Tauros* – que transportarían de forma simbólica al público lejos del dolor en que la guerra los sumía<sup>37</sup>.

*Influencia sofística, racionalista y escéptica. La teoría del “gusto tardío”.*

La visión de Eurípides como un “poeta racionalista” ha sido otro de los grandes episodios relevantes en su estudio como dramaturgo y en ocasiones, a lo largo de la historia, se comprendió como un fenómeno que iba necesariamente vinculado a su modo de escribir más distante, en apariencia, de los preceptos básicos de la tragedia. La ejemplificación más evidente la encontramos al remontarnos, una vez más, al siglo XIX, donde el célebre estudio de Verrall de 1895 le concedía el epíteto “Eurípides, the rationalist”. Incluso el propio Nietzsche se posicionaba al respecto considerando que la poesía eurípidea perseguía la máxima “todo tiene que ser inteligible para ser bello” a modo de combate contra el teatro trágico puro: primitivo, “irrazonable” y dionisiaco<sup>38</sup>. Para Nietzsche, este principio mantenía una estrecha relación, casi directa, con las premisas socráticas, llegando incluso a considerar que Eurípides y Sócrates formaban parte de una misma escuela de pensamiento en la que Eurípides sería “el poeta del socratismo estético”<sup>39</sup>. Aunque la vinculación de Eurípides con el maestro de Platón no fue aplaudida en el entorno filológico del momento y, al igual que el resto de propuestas contenidas en *El Nacimiento de la Tragedia*, también fue duramente rebatida por Wilamowitz<sup>40</sup>, la idea de que se trataba de un autor racionalista, más apegado a la lógica y, sobre todo, a la realidad que sus predecesores sí era compartida de forma generalizada.

A su vez, no han sido pocos los estudiosos que han interpretado este mayor protagonismo de la razón en la factura de sus piezas como una motivación fundamental

---

37 La importancia de los elementos que presentan un gran distanciamiento con la realidad o los referentes más habituales del público en el ámbito de la tragedia, ha sido reconocida también en interpretaciones que no conceden el papel prioritario al aspecto de la guerra. Véase Hall (2013: 48).

38 Nietzsche (2007: 116).

39 Nietzsche (2007: 118).

40 “Mr. N’s [Nietzsche] actual reason for associating those two men [Euripides & Socrates] is the burning hatred he feels toward both of them.” (Willamowitz 2000: 19)

para distanciarse de la tragedia auténtica. Sin llegar a la visceralidad de Nietzsche, sí se entendía que la tragedia “en su sentido más estricto” implicaba un trato menos realista del mito, los personajes y los acontecimientos que se presentaban en escena. Los héroes tenían una función simbólica y, por tanto, mostraban una grandeza que traspasaba los límites de la verosimilitud. Se percibió la técnica de Eurípides para presentar a sus protagonistas como individuos demasiado similares a un hombre corriente, sin esa categoría de héroe (“humanos, demasiado humanos”), como un distanciamiento intencionado e incluso ideológico del género en que se movía durante el certamen: Eurípides no querría mostrar ese tipo de héroes porque habría perdido la fe en ese tipo de figuras o en esta clase de ejemplos, volviéndose cada vez más crítico con los principios de su tiempo. Según esta teoría de la “crítica racionalista al mito”<sup>41</sup>, este escepticismo eurípideo se reflejaría también en su modo de presentar a los dioses y las impresiones que los mortales tienen de ellos. Frente a las divinidades temibles de Esquilo y su inconmensurable orden universal fundado en ellas, Eurípides muestra personajes que cuestionan las acciones de sus dioses incluso desde el prisma moral, largas disertaciones sobre el sentido existencial de los hombres frente a las decisiones divinas, y una gran tendencia a la arbitrariedad en el destino de los protagonistas. El Azar (Τυχή) define el rumbo de toda vida mortal, y sería la única deidad con auténtico poder para Eurípides. De este modo se posicionaría en una perspectiva relativista del mundo bastante alejada, una vez más, de lo que se entiende como ideología tradicional de la tragedia, sobre todo en su base religiosa. Eurípides habría sustituido esa fuente de conocimiento (“sabiduría trágica”) por la explicación filosófica y racional del hombre.

Esta concepción de un Eurípides partidario del razonamiento filosófico como una herramienta más fuerte para encontrar la verdad que la religión, ha sido conectada con las tendencias de pensamiento sofístico, con las que el poeta convivió y que tal vez compartía incluso en calidad de discípulo<sup>42</sup>. Como resume García Gual en su estudio *Historia, novela y tragedia*, de 2005:

“La crítica sofística ha hecho vacilar la fe en los dioses y ha abierto la creciente desconfianza en la religión tradicional. (...) Desde Jenófanes y Heráclito los filósofos habían esparcido sus críticas contra ese flanco religioso. Pero el ataque de Eurípides, hecho desde la *parresía* de la escena, tiene una especial virulencia. La razón crítica amenaza con destruir ese mundo mágico del mito, así como la excesiva humanización amenaza con corroer la grandeza de los héroes”<sup>43</sup>

41 Véase García Gual (2005: 212), *Historia, novela y tragedia*

42 “Escuchó lecciones de Anaxágoras y Protágoras entre otros pensadores del momento. Se contaba que fue en casa de Eurípides donde Protágoras leyó su tratado *Sobre los dioses*, muestra de escepticismo singularmente agudo” García Gual (2005: 202). También Gregory (2005: 317). “Euripides is very much a man of the sophistic age; (...) his plays fully reflect this intellectual controversies of the time”.

Así pues, Eurípides estaría aprovechando el formato teatral debido a las condiciones de especial libertad (*parresía*) que este le concedía para expresar un juicio crítico contra los fundamentos culturales más arraigados en su época, entre ellos la religión. Aprovechando el antiguo epíteto de “filósofo de la escena”<sup>44</sup> o desarrollando novedosas denominaciones como la de “el poeta ilustrado”<sup>45</sup> han intentado reflejar el protagonismo que el dramaturgo le habría dado a la reflexión razonada en un contexto donde, hasta entonces, no se esperaba, oponiéndose al sustrato religioso irracional característico del mundo trágico.

Hay una amplia coincidencia por parte de los estudiosos que comparten esta percepción del Eurípides analítico y realista frente a la actitud religiosa que ensalzaría la grandiosidad divina en considerar que estos rasgos se fueron acentuando a medida que su carrera avanzaba. Ciertos aspectos comunes a la vez que representativos en *Ifigenia entre los Tauros*, *Helena*, *Ión* y también en el problemático *Orestes* se interpretan como muestra de este escepticismo y desconfianza religiosa. Entre estos aspectos destacan el alejamiento progresivo de las versiones más conocidas, respetadas y representadas, de los mitos que sirven de argumento a sus obras o la asiduidad con que utiliza el recurso epifánico (*deus ex machina*) a modo de conclusión en el tramo final de su carrera. Eurípides no estaría interesado en mostrar héroes o protagonistas que mantengan su prestigio mítico porque buscaría desgranarlos como seres humanos, con sus debilidades y motivaciones puramente terrenales; a esto se sumaría su interés por poner en duda los pilares de la tradición en que su pueblo y su cultura se movía. Por todo ello, habría preferido bucear en las versiones secundarias de los mitos tradicionales, aquellas donde su libertad de construcción de personajes y de planteamiento de la acción fuera mayor por el mero hecho del mayor nivel de desconocimiento de parte del público. En cuanto a la utilización de la epifanía al finalizar sus piezas de modo cada vez más recurrente, se entiende como una prueba de esta falta de fe eurípidea en un orden universal que los humanos puedan llegar a comprender; el destino es arbitrario e inescrutable, y el comportamiento de los dioses, caprichoso e impredecible, independiente de los actos de los pobres mortales<sup>46</sup>. A menudo se ha reconocido en este recurso más que en ningún otro una “actitud cuanto menos irreligiosa”<sup>47</sup> del dramaturgo en estos dramas tardíos; se entiende de esta manera que esa motivación filosófica de corte escéptico es el factor común que permite agrupar a todos estos 'dramas del azar'

43 Véase García Gual (2005: 212).

44 Esta adjetivación, que puede hallarse en Ateneo (561 a), ha sido aplaudida, reutilizada y tomada como base para la teorización sobre Eurípides en esta línea. Como ejemplo reciente podemos tomar nuevamente el estudio de Wright (2005).

45 Véase W. Nestle, *Eurípides: el Poeta de la Ilustración Griega* (1901; reimpr: 1969, 1985)

46 Véase Muñoz Llamas (2002: 110), “Ideas religiosas de Eurípides” en : “el *deus ex machina* indica el triunfo de lo inesperado y la resignación del hombre, por lo que su valoración es más negativa que positiva”.

47 Véase Guzmán Guerra (2005: 121).

compuestos por Eurípides.

Esta crisis intelectual, así denominada por K. Reinhardt<sup>48</sup>, que se ha reconocido en la obra tardía de Eurípides también se relaciona con el fin del esplendor de la época clásica, y la lenta pero irremediable llegada del helenismo. No sería Eurípides el único al que habría abordado esta crisis de fe en los valores tradicionales de su cultura, sino que se trataría de un fenómeno generalizado en la sociedad del momento. Esto daría también un motivo adicional por el que el dramaturgo decidiría poner en escena este tipo de piezas, ya que el público estaría en una cierta sintonía con estas dudas e incluso con este escepticismo. Serían por tanto obras que también se distancian del género porque la propia sociedad está comenzando a ejercer ese distanciamiento emocional, respondiendo estas piezas a una suerte de “gusto tardío” alejado de la magnificencia con que antes se respetaban los valores de la tragedia. La conexión entre la crisis de Eurípides y la crisis del fin de época ayuda a posicionarse en la datación tardía de las obras donde es posible identificar más rasgos sintomáticos, así como a considerar una gran proximidad entre ellas, y a incluir el *Orestes* en este grupo.

#### *El caso de “Andrómeda”*

Las conclusiones vistas hasta ahora solo afectan a la parte de la producción eurípidea que se conserva completa. Sin embargo, una vez se había esbozado la teoría tragicómica aplicable a algunas piezas del dramaturgo, fue necesario prestar especial atención al papel que desempeñaría una de las obras fragmentarias, *Andrómeda*. Los datos ofrecidos por los escolios sitúan su estreno en una posición cronológica tardía, concretamente en el 412, coincidente con el de *Helena*<sup>49</sup>. Además, el relato mítico en el que parece haberse basado concuerda con el gusto por lo exótico que caracterizaría al Eurípides de los últimos años, y también daría para esperar un final exento de desdicha. Los datos que aporta la parodia aristofánica ayudan también a considerarla del mismo estilo que estas piezas peculiares del último tiempo<sup>50</sup>. Todas estas razones dan el motivo de que se haya dedicado más espacio a su estudio, considerándola parte indisoluble del grupo desde el punto de vista formal y temático (así resume Micheline en 1987, “an openly romantic tale complete with magic monsters and a happy ending”<sup>51</sup>).

48 “The Intellectual Crisis in Euripides”, versión en inglés traducida del alemán (“Die Sinneskrise bei Euripides” publicado en *Tradition und Geist*, 1960: 223 – 56), recogido en la colección de ensayos *Oxford Readings in Euripides* editada por J. Mossman (2003: 16 – 45).

49 Véase Webster (1967: 190).

50 La parodia ejercida en *Las Tesmoforias* es la que más luz parece arrojar sobre el asunto.

51 Micheline (1987: 77).

Así pues, y ofreciendo una gran variedad de motivaciones desde diversos prismas (literario, dramático, social, filosófico e histórico), la interpretación más extendida con respecto a la problemática de los dramas diferentes de Eurípides coincide en distinguir, dentro de su obra, entre tragedias puras y aquellas que no pueden entenderse como tal. Dentro de esta distinción, podemos reconocer como parte de un mismo grupo, perteneciente al período tardío de la producción eurípidea, *Ifigenia entre los Tauros*, *Helena*, *Ión*, *Andrómeda*, y *Orestes*; estas obras responderían a unos objetivos estéticos y filosóficos de tipo escapista, sin la carga moral habitual en la tragedia auténtica, y ofrecerían un final feliz a su trama con el objeto de cerrar por completo la estructura narrativa.

*Motivos para dudar de la interpretación “tragicómica”. Algunos teóricos en esta línea.*

A lo largo de todos estos años, el razonamiento para sostener la “interpretación tragicómica” ha aportado argumentos numerosos y sólidos, sin duda. La teoría más aceptada ha resultado especialmente interesante desde un punto de vista descriptivo, ya que ha permitido la identificación y profundización en los rasgos concretos que diferencian de modo más llamativo este grupo de obras eurípideas de los modelos trágicos arquetípicos. A su vez, es posible admitir como evidencia filológica que algunos géneros posteriores como la Comedia Nueva o la novela de época helenística y de la dominación romana encuentran similitudes en su formato, planteamiento y aspectos temáticos con estas piezas tardías, por lo que aproximar estas obras a esos nuevos géneros desde un punto de vista literario parece lógico. Sin embargo, aunque resulte tan plausible como cómoda, la asunción de esta teoría implica también ciertos problemas de difícil solución. Es por ello por lo que, a pesar de su aceptación mayoritaria, también ha provocado las dudas y el replanteamiento por parte de algunos estudiosos al encontrarse con estos baches.

Una gran dificultad de coherencia histórica y conceptual surge ante el planteamiento básico de la teoría: Eurípides habría escrito, de forma consciente, una serie de piezas que no pertenecieran al género trágico... y, sin embargo, habría escogido presentarlas en el certamen bajo la categoría de tragedias (y no debemos olvidar que no era la única opción que la ceremonia ofertaba para presentar una pieza teatral<sup>52</sup>). La idea en sí misma resulta cuanto menos chocante porque, además, no tenemos constancia alguna de que el público contemporáneo de Eurípides compartiera esta percepción “no trágica” de

---

52 De hecho, *Alceste* ha sido asumida como un drama satírico tomando como base la información ofrecida en uno de los argumentos antiguos. Es una de las razones por las que la apartamos de nuestro interés y nuestra investigación en profundidad.

ninguno de estos títulos<sup>53</sup>. Ni siquiera en la crítica literaria posterior pero más próxima a la época del poeta podemos encontrar acuerdo con esta interpretación: el propio Aristóteles definió a Eurípides como “el más trágico de los trágicos”<sup>54</sup>. Y, aún en este caso, se seguiría tratando de una interpretación, como hemos dicho, posterior. Asumir que no puede hablarse de ellas como tragedias a pesar de que tanto su autor como su público las entendieran de esta forma parece arriesgado, sobre todo cuando estamos hablando de un tipo de producción literaria que estaba eminentemente pensada para un pueblo concreto (Atenas<sup>55</sup>) y para un momento, una circunstancia concreta (tan solo se daban en el contexto de las festividades Dionisias y Leneas, ligadas a unos días fijos del año, y tan solo se preveía una representación).

Parece claro que la definición del concepto de tragedia que se toma a la hora de ejercer el juicio “no-trágico” de estas obras es una definición influida por una perspectiva literaria distinta y posterior a la propia del siglo V a.C. Es esta perspectiva la que, por ejemplo, permite notar que ciertos elementos en estas piezas se encuentren también en otros géneros como la comedia o la novela, así como considerar, a raíz de esta analogía, que en realidad se trata del mismo “tipo de obras”. Tal comparación solo es posible al tomar cierta distancia. Sin embargo, que al tomar esta distancia parezca la conclusión más natural no significa que podamos olvidar que este no era el contexto en el que se compusieron.

M. Wright es uno de los estudiosos que más ha profundizado en los problemas contextuales y conceptuales que presenta el análisis más extendido de los dramas diferentes de Eurípides (en particular *Ifigenia entre los Tauros*, *Helena* y *Andrómeda*, a los que él llama “escape tragedies”). En su estudio de 2005 dedica un importante espacio inicial a explicar los peligros de separar el concepto de tragedia de su sentido primigenio (τραγωδία) cuando se busca comprender la obra de un poeta del siglo V a.C. Llama la atención además sobre la construcción de una “idea universal de lo trágico” (“the Tragic”) llevada a cabo por ciertos sectores de la crítica literaria moderna, concepto irremediablemente artificial que lleva a creer que podemos identificar “síntomas de tragedia”, aspectos que siempre serían trágicos, de modo transversal en las manifestaciones artísticas creadas en Occidente. Explica por último que es esta construcción, sumada a la localización de ciertos rasgos que se consideran igual de sintomáticos en otros géneros (comedia, novela romántica, melodrama), la que conduce a identificar estas obras con otras etiquetas genéricas distintas de la tragedia, identificación que es, sin embargo, inevitablemente anacrónica.

“They were not comedies because they were put in the tragic competition (...) At the root of the problem is the fact that the words 'tragedy' and 'the tragic' may be used in

53 Véase Hall (2013: 47).

54 *Poética*, 1453 a28.

55 Véase Gregory (1997: 4): “Tragedy was a genre unique to Athens”.

quite distinct senses (...) The first original meaning – and the only one which should be used by scholars in connection with Greek literature – is rigorously historical (...) All τραγωιδίαι are 'tragic'. Many critics who believe in the existence of “the Tragic” adopt an anachronistic way of reading the texts”<sup>56</sup>.

No es el único estudioso que ha considerado importante alejarse lo menos posible de la propia época y circunstancias de estos textos para poder juzgarlos con más claridad<sup>57</sup>. Por otro lado, el problema se torna más complicado incluso cuando comprobamos que tampoco es indiscutible la identificación de estos rasgos concretos aceptados como “no-trágicos”, ni tan siquiera son, una vez se admite que están presentes, tan excepcionales dentro del mundo de la tragedia. El rasgo más llamativo en este sentido tal vez sea el que también ha sido el más definitorio para la aceptación de la teoría “no-trágica”: el final feliz (“happy ending”). Para empezar, porque estas obras de Eurípides no son las únicas que conservamos que presentan esa estructura, y en ninguno de los casos pertenecientes a los otros dos grandes trágicos (Esquilo y Sófocles) ha sido razón para dudar de su carácter trágico. Es el caso de *Filoctetes* o *Las Euménides*, parte final de la trilogía esquilea que supone además un cierre portentoso a todos los conflictos de la saga completa, no solo a su propia trama. En ambos ejemplos tenemos, además, la figura divina *ex machina* en los versos finales, sin que se llegue a entender tampoco como un recurso mecanicista, ni una solución forzada para alcanzar la conclusión benévola a toda costa. Y, en cualquier caso, no parece tampoco que una ausencia de desdicha final tenga que ser sinónimo de comedia, ni anular todo lo que de tragedia hayan podido tener los versos anteriores (sobre todo porque, tratándose del final, hablaríamos prácticamente de la totalidad de la obra). Como resumía Adrados en su estudio sobre el perfil del héroe trágico, el sufrimiento esencial de la tragedia (y característico de ella) no tiene por qué darse siempre en el momento de la conclusión, ya que si se encuentra en el desarrollo el efecto que causa sobre el público es igualmente válido<sup>58</sup>. En este sentido, es preciso recordar una vez más que los juicios estéticos de la Antigüedad ante este tipo de espectáculo distaban considerablemente de la sensibilidad moderna en lo que al final de la pieza se refiere. El argumento de toda tragedia está fundado en una base mítica, historias de conocimiento popular cuyo desarrollo ha de conocer el público a grandes rasgos, y cuya conclusión, de alguna manera, es siempre esperable. No es una prioridad – podríamos atrevernos a decir que ni siquiera es de especial interés para el dramaturgo – conseguir que para la audiencia de este momento el final de la historia tenga un matiz de relevancia especial frente al resto de la obra.

A raíz de la observación de todos estos aspectos, existe un motivo más profundo, y de

56 Wright (2005: 12 – 16).

57 Ponemos por ejemplo el caso de W. Allan, que destaca en el prefacio a su comentario de *Helena*: “like many other tragedies, *Helen* has suffered from being interpreted anachronistically” (Allan 2008: ix).

58 Adrados (1962: 18 – 9).



mayor amplitud de perspectiva, para dudar de esta interpretación. La consideración de que estas tragedias – tragicomedias, melodramas o dramas románticos para unos y otros – constituyen un grupo aparte, responde a la necesidad de establecer categorías que casi pueden formularse como compartimentos cerrados dentro del total de la obra eurípidea. Es la comparación entre unas obras y otras del mismo poeta la que lleva a definir estas categorías y estas ramificaciones en subgrupos dentro de su producción. El proceso de comparación se realiza, además, a partir de aspectos específicos que se perciben y señalan como diferentes *de las demás*, aquellas que siguen “la norma trágica”. Y, aunque las clasificaciones de este tipo puedan resultar amables a la hora de abordar la obra de un poeta tan prolífico como Eurípides, conllevan también el riesgo inevitable de la simplificación ante un problema mucho más complejo. Como apuntaba Cropp, es peligroso dejarse llevar por las “grandes sentencias clasificatorias” ante una situación llena de matices y ante un fenómeno que en ningún caso puede comprenderse limitándonos a un examen superficial<sup>59</sup>. El análisis comparado siempre es interesante, pero no por ello es la dirección más adecuada para adoptar un juicio concreto acerca de obras singulares, ya que cada una de ellas constituye una unidad independiente, un universo literario único; cada pieza se circunscribe a unas “reglas” particulares que no tienen por qué ceñirse a la búsqueda de semejanzas con otras<sup>60</sup>. Por supuesto, es posible hablar de ciertos patrones cuya repetición en más de una obra sea llamativa, pero establecer la caracterización de una categoría sólida y cerrada a partir de ciertos factores aislados que se repiten resulta mucho menos coherente. Además, de nuevo nos vemos obligados a recordar que, aunque se trate de obras cuyo estreno se encuentra próximo en el tiempo, fueron presentadas en momentos diversos y bajo un telón de acontecimientos que variaba con enorme rapidez, con la convulsión propia de los tiempos de guerra. Es difícil pensar que un grupo amplio de obras repartidas en los límites cronológicos de cinco o diez años pueda responder a un esquema prácticamente idéntico de factura.

Y, si reparamos en el riesgo que supone caer en cierto nivel de superficialidad al establecer grandes etiquetas, tales como “tragicomedia” o “melodrama”, sin tener en cuenta que toda etiqueta aísla y generaliza frente a las particularidades que el contexto impone, podemos llegar a entender también cómo corremos este mismo riesgo al aceptar la aseveración de que el poeta no tuviese una intencionalidad trágica, o que no buscara transmitir ningún mensaje más profundo que el desarrollo de la trama sobre el escenario,

---

<sup>59</sup> Cropp (2000: 42).

<sup>60</sup> En el caso de Eurípides, la individualidad de cada obra debería cobrar aún más relevancia en su estudio si tenemos en cuenta que no tenemos constancia fehaciente – aunque exista debate al respecto– de que ninguna de las obras que sobrevivieron se estrenasen juntas. Por su parte, ni siquiera tendría por qué ser la pertenencia a una misma “trilogía” un motivo para buscar similitudes, ya que sabemos que, en los años dorados de este dramaturgo, no era preciso que las piezas estuvieran conectadas temáticamente. Este asunto se discutirá más adelante.

que comienza y termina en sí misma. Casi implica dar por hecho que Eurípides, llegado un momento determinado, no quiso tener en cuenta a su propio público ni las circunstancias dentro de las cuales presentó su obra poética. Las festividades religiosas en las que se desarrollaba el certamen teatral hacían de la tragedia, necesariamente, un género revestido de carácter social: en tanto que la institución de la tragedia en la cual se enmarca la carrera de Eurípides se daba en Atenas, era teatro de la *polis*. Resulta complicado, incluso poco verosímil, imaginar que un dramaturgo antiguo ignorase todo aquel conglomerado social y decidiese realizar producciones cuya intención no trascendiera más allá de un puro sentido estético genuino, arriesgándose a que nadie más lo comprendiera ni apreciase de esta manera. El argumento de que, en vista de la tardía datación de las obras estudiadas, nos encontraríamos ante un pueblo algo distinto del que habría asistido a todas las demás tragedias, cuyas exigencias de espectáculo serían acordes con esta búsqueda de mero entretenimiento y soltura dramática, también parece en exceso forzado. Para empezar, porque carecemos de datos lo suficientemente rigurosos como para emitir un juicio rotundo acerca de la sensibilidad estética de un conjunto tan variado, diverso y complejo como el de la ciudadanía de la polis ateniense a finales del siglo V. Pero, además, esta justificación basada en una supuesta sintonía de Eurípides con la evolución en el gusto del público tardío de Atenas, llevaría a una complicada situación de incoherencia con obras también tardías cuyo carácter está muy lejos de poderse considerar parecido al de ellas (*Bacantes*)<sup>61</sup>. De igual incongruencia parece la posibilidad de que este público estuviera interesado en un discurso puramente racionalista, alejado por completo del componente religioso, cuando se encuentra en un contexto ritual, en un evento cuyo valor cívico descansa sobre parámetros religiosos<sup>62</sup>. Y, aun suponiendo que Eurípides compartiera unas ideas filosóficas próximas a la sofística, e incluso que dichas ideas implicasen algún tipo de rechazo hacia las bases de la religión tradicional, es muy poco plausible asumir que antepusiera esos propósitos a la búsqueda de una buena respuesta por parte de su audiencia ante sus producciones.

En todo caso, aun admitiendo que, si bien son opciones difíciles, tanto la intención “no trágica” de Eurípides como la existencia de un público que lo aceptase son posibilidades que pudieron llegar a darse, permitir que la lectura de estas piezas se encuentre teñida por este planteamiento de partida obliga a restarles interés casi por definición. Aunque consideremos superada la fase en que el juicio de valor empañaba el modo de percibir la obra de un poeta, entender como un axioma en una producción trágica la falta de profundidad o la carencia de mensaje fuerza a tener una visión mucho más limitada de la misma. En cierto modo se está arrebatando a una obra poética, compuesta en verso, la posibilidad de esconder algo más que el argumento narrativo tras sus metáforas, así como

61 Nietzsche proponía como respuesta a esta encrucijada de “intenciones” en Eurípides una especie de arrepentimiento de última hora, en el que habría comprendido – ya demasiado tarde – cuál era el auténtico sentido y sabiduría “dionisiacas” de la tragedia (Nietzsche 2007: 325).

62 Véase Gregory (1997: 5): “Theatre is (...) a religious as well as a civic occasion”.

de construir grandes alegorías sobre una base mítica, en un mundo donde la intimidad espiritual se hace colectiva de forma constante. Nos arriesgamos a negarle a un texto cuya finalidad es el espectáculo y la conmoción de un auditorio la opción de buscar una conexión más profunda con el público receptor. En suma, en caso de aceptar por principio su carácter liviano, poco trágico en tanto que poco profundo, nos entregamos a una lectura mucho más restringida de estas obras.

Por tanto, creemos que es interesante replantear estas ideas acerca del grupo tardío de dramas diferentes de Eurípides, así como proponer otras opciones de interpretación acerca de las mismas. Tal vez sea posible abordar la lectura de estas obras sin que la descripción deba basarse en aquello que *no son*, tomando como referencia algunos aspectos sobre los que sí tengamos nociones más seguras y a los que, tal vez, no se haya prestado demasiada atención hasta ahora.

## Objetivos

El propósito central de esta tesis doctoral será ofrecer una interpretación que destaque y reconozca la cualidad trágica para las obras *Ión*, *Ifigenia entre los Tauros*, *Helena*, *Orestes* y *Andrómeda*; se trata de realizar una nueva lectura de estas piezas, tradicionalmente entendidas en una línea que no compartimos, y que plantea un alejamiento de las obras del género en el que se inscribieron en su momento: esta nueva lectura tiene como premisa esencial la comprensión de las obras como auténticas tragedias. Sí creemos, por otra parte, que estas tragedias presentan una serie de elementos novedosos, sin duda llamativos, por los cuales es justo destacarlas como diferentes de otros ejemplos que es posible hallar en el corpus trágico conservado y fragmentario; consideramos que todos estos elementos necesariamente habrían de llamar también la atención de su público contemporáneo y que el dramaturgo – Eurípides – tendría que ser consciente de ello. Por tanto, entre los objetivos de esta investigación se encuentra también proponer un nuevo planteamiento para la interpretación de esos elementos concretos y el papel que desempeñan dentro del conjunto de la obra, concebida para ser representada como un espectáculo para una audiencia determinada. Esto supone plantear un nuevo estudio en profundidad de los textos, atendiendo especialmente a su composición dramática y a comprobar qué elementos se verían resaltados gracias a esta composición, y qué efecto podría tener la técnica llevada a cabo en estas tragedias sobre su público. Así pues, se perseguirá ofrecer una interpretación de esta llamativa factura dramática eurípidea partiendo de su concepción como tragedias puras y buscando, por tanto, entender todas sus innovaciones o rasgos de distintiva originalidad como atributos de intensificación del carácter trágico de esas obras.

Finalmente, consideramos también que una interpretación justa ha de establecer cierta relación con el contexto social y político en que una tragedia se estrena y presenta. En este sentido, es un objetivo fundamental de nuestro estudio la búsqueda de un mensaje comprometido con las inquietudes sociales de la época en estas obras, tradicionalmente analizadas como tragicómicas entre otras razones por encontrarlas en exceso alejadas de la seriedad trascendental característica del género trágico. En vista de que este contexto coincide en gran parte con las circunstancias provocadas en Atenas por el estallido y desarrollo de la Guerra del Peloponeso, se estudiará el posible vínculo de estas piezas en su aspecto ideológico con el conflicto. Buscamos, en suma, ofrecer una forma de comprender estos textos más aferrada a los presupuestos históricos, estéticos y culturales de su tiempo.

*Bases para un nuevo planteamiento (I) Concepto y fenómeno de tragedia: público y espectáculo.*

Para llevar a cabo nuestro estudio con el mayor grado posible de rigor, será necesario en primer lugar alcanzar una definición precisa, libre de ideas preconcebidas en la medida de lo posible, del propio concepto de tragedia. Por supuesto, no se trata de construir una definición por entero novedosa (tarea prácticamente imposible en vista de todo lo que ya se ha estudiado al respecto). Pero sí consideramos prioritario actualizar esa definición, poniendo de relieve, sobre todo, los aspectos extraliterarios que conciernen a la tragedia. El capítulo II está dedicado al estudio del propio concepto de tragedia, y de los límites y matices que deban apoyar su definición. Así pues, asumiendo para empezar que no se trata de un concepto sencillo, creemos que esta definición ha de aferrarse al contexto, circunstancias y factores contemporáneos de la obra eurípidea para obtener una interpretación [más] válida de la misma. Esto implica tener presente la tragedia como un fenómeno social y cultural antes que como un género literario.

Una investigación exhaustiva puede dar cuenta de cómo la identidad de una tragedia antigua se erigía a través de múltiples elementos externos al texto: entre ellos, es de suma relevancia el propio público. Se trata de una producción artística cuyo objetivo esencial es ser representada de forma única, sobre un escenario, en un momento y ante una audiencia concreta, por lo que la importancia del público radica en que, sin su presencia, la obra nunca llegaría a realizarse ni a tener un receptor, tal y como se concibió. Por tanto, la investigación procurará esbozar del modo más exacto posible los rasgos definitorios del público contemporáneo de las representaciones teatrales del siglo V, y más en concreto, el contexto que ese público conformaría para la representación de aquellas piezas que compitieran en la categoría de tragedias. Se tendrán en cuenta para este planteamiento las circunstancias políticas y religiosas que propiciaban la condición de institución social de la tragedia en el conglomerado social de Atenas; los aspectos referentes a la religión obtendrán una especial atención debido a su implicación directa en la Antigüedad sobre el concepto de mito, nuclear para la configuración de la tragedia. A través del examen de todos estos elementos de carácter social, cuya intraconexión explica – creemos – la singularidad del género trágico y de sus convenciones estéticas, es nuestra pretensión definir de un modo general pero lo más exacto posible cuáles habrían de ser las bases del horizonte de expectativas del público contemporáneo como receptor de una tragedia.

*Bases para un nuevo planteamiento (II) El concepto de metaespectáculo.*

El capítulo III tendrá por objeto utilizar las herramientas teóricas de contextualización y definición, presentadas con la profundidad suficiente en el capítulo 1, para establecer un marco de análisis de la técnica teatral de Eurípides alejado de ciertos juicios preconcebidos, apoyados por una larga tradición filológica que trabajaba sobre otras bases conceptuales en torno a la idea de tragedia. Así pues, tomando como base los límites definitorios de la tragedia propuestos en el primer capítulo, se procederá al estudio concreto de las obras eurípideas como auténticas tragedias, intentando analizar aquellos elementos que han podido llamar la atención de la crítica hasta el punto de conducir a la conclusión de que el carácter de estas piezas se aparta de lo trágico.

Nuestro objetivo en esta sección del estudio consiste en investigar a fondo los rasgos de mayor originalidad dramática que Eurípides presenta en estas tragedias, y definir una caracterización de esta técnica dramática, profundizando en cuál habría de ser el impacto de dicha técnica sobre el público al que estaba dirigida. Con la intención de alcanzar este objetivo, se prestará especial atención a la disposición argumental y estructural de estas tragedias, buscando localizar qué aspectos tendrían en común y podrían resultar más sorprendentes para el horizonte de expectativas del espectador, así como qué función cumpliría este carácter sorprendente para con el público. En este capítulo se abordará la cuestión de la definición novedosa de estas tragedias una vez trazadas sus características esenciales desde un enfoque distinto del que las aparta del género trágico, así como la denominación de “metaespectáculo” para hacer referencia a esa nueva técnica teatral planteada por el dramaturgo en estas obras. Mediante una observación atenta realizada desde una perspectiva apartada del juicio previo de que toda innovación había de resultar difícil de encajar en la convención trágica, buscaremos demostrar que esa originalidad parece estar dirigida precisamente a lograr una amplificación del impacto característico de la tragedia, basado en la transgresión de los esquemas morales del auditorio.

*Bases para un nuevo planteamiento (III) La violencia y la perspectiva ideológica. Metáforas de la guerra.*

Los capítulos IV y V se dedicarán al estudio textual en profundidad y la formulación de una nueva interpretación, lo más sólida posible, de *I.T.*, *Helena*, *Ión*, *Orestes* y *Andrómeda*, desde la perspectiva argumentada en las secciones anteriores de que nos encontramos ante tragedias puras cuya estructura y organización narrativa sorprendente estaría dirigida a intensificar el impacto característico de la tragedia sobre el público. Un examen de esta

técnica teatral definida como metaespectacular dará cuenta de que el factor de la violencia se ve resaltado y puesto de relieve como resultado de esta técnica. Se procederá, por ello, a un análisis minucioso y detallado de las formas de expresión de la violencia en estas cinco tragedias, considerando que esta expresión sin duda existe – a pesar de lo que ha sido interpretado al respecto por una gran parte de la crítica posicionada a favor de entender estas piezas como poco trágicas – y que se desarrolla de una manera particular y formalmente diversa. Se persigue en esta sección de nuestro estudio alcanzar una clasificación formal convincente de los distintos mecanismos que se desarrollan en las tragedias metaespectaculares para enfrentar al espectador con la brutalidad. Esta clasificación habrá de tener en cuenta los distintos enfoques que el contexto teatral ofrece para la puesta en marcha de estos mecanismos: esto incluye si se trata de mecanismos estáticos o dinámicos sobre el conjunto de la trama, según el grado en que afecten a la evolución sobre el planteamiento inicial de la obra, así como las diferencias que es posible observar en los mecanismos llevados a cabo por personajes individuales o por el coro. El análisis propuesto en este capítulo pretende ofrecer un cuadro general de la expresión de la violencia como elemento fundamental en la constitución conceptual de la tragedia en todas estas piezas, y a su vez comprobar, a través de este examen, cómo el discurso de estas obras no habría de resultar en ningún momento “fuera de lugar” para el género trágico ni perder su carácter serio, aterrador y próximo a la compasión. En particular, puede ser de especial utilidad a la hora de analizar con una perspectiva diferente aquellos aspectos que han llamado la atención de la crítica en el sentido de la semejanza con la comedia, sobre todo por considerarse su carácter muy próximo al absurdo (característico del género cómico) y sufrir cierta necesidad de paliar el desconcierto que esta idea provoca.

Sin embargo, el planteamiento escénico de la cercanía entre el absurdo y la exacerbación de la violencia sobre un contexto trágico puede tener otras motivaciones diversas del alejamiento deliberado de las convenciones o exigencias de la tragedia. Esta base ideológica, por la cual Eurípides podría haber tomado la decisión de componer tragedias tan diferentes de lo habitual, es la que conducirá nuestro estudio interpretativo realizado en el capítulo 4, en el que se llamará la atención sobre esta particular poética de la tragedia desarrollada por el dramaturgo en unas circunstancias fuertemente marcadas por el contexto de guerra.

Es nuestro propósito final descubrir la naturaleza del mensaje que Eurípides buscaría transmitir cuando puso en marcha esta particular técnica dramática en la composición de estas tragedias (procurando de esta manera abordar el problema de la supuesta falta de preocupación del dramaturgo por el contenido de mayor profundidad en estas obras). Para ello será imprescindible profundizar en el aspecto cronológico, para así delimitar el espectro temporal en el que estas tragedias tuvieron lugar y poder establecer una relación con su contexto sociohistórico. De esta manera será posible alcanzar, aun con todas las

complicaciones y matices que el debate de la datación, sin duda, pueda suponer, un esbozo del marco situacional de Atenas en el periodo de composición y estreno de estas obras; este corresponde con el crucial acontecimiento histórico de la Guerra del Peloponeso, que mantuvo a la polis envuelta en la tensión y los estragos propios de un conflicto bélico durante un largo espacio de tiempo, que además supuso una fuerte crisis para todo su sistema institucional, de planteamiento político y estratégico imperialista. El reflejo de una situación tan crítica y, por tanto, necesariamente relevante para la historia del pueblo ante el que se presentaban las obras trágicas en el desarrollo de esas mismas obras ha sido destacado previamente en el caso de Eurípides, y se torna de una particular explicitud al observar determinados ejemplos donde el fragor de la guerra y el interés por hacer patente el dolor que conlleva son puntos centrales de énfasis. Por este motivo también convendrá realizar una observación rápida de más ejemplos de la producción eurípidea situada en las proximidades cronológicas de las estudiadas, con el objeto de comprobar si es posible encuadrar la dramaturgia que en este estudio denominamos metaespectacular dentro de una tendencia más amplia, para la que puedan hallarse precedentes y similitudes en el resto de la producción de nuestro poeta en este delicado momento de la guerra. Intentaremos mediante este nuevo examen confirmar si es posible considerar que estas obras no tuvieran una intención evasiva por medio de la cual Eurípides tratase de escapar de una realidad atroz, sino llamar la atención sobre ella. Con esta base general, y bajo esta nueva perspectiva, se llevará a cabo un análisis detallado de los recursos y rasgos literarios internos de las cinco obras que nos ocupan, muchos de los cuales han sido interpretados como rasgos indiscutibles de la inquietud melodramática y escapista, intentando comprenderlos ahora como parte de una compleja arquitectura poética cuya intención metafórica habría de tener una mayor profundidad y un mayor impacto simbólico respecto a su audiencia contemporánea.

### **Metodología**

Un proyecto de este tipo ha de afrontarse con una perspectiva metodológica amplia y diversa, ya que, como se ha visto, los objetivos abarcan un amplio espectro de ambición investigadora. En primer lugar hay que tener presentes las limitaciones que puede tener una tesis como esta, que versa sobre un autor central de la literatura griega acerca del cual ya existen muchísimos estudios de gran calidad y sólidamente fundamentados. La filología clásica – como hemos podido comprobar en el Estado de la cuestión – se ha mostrado interesada en Eurípides y en las peculiaridades y matices de su obra prácticamente desde sus más remotos comienzos, reconociéndolo como una de las figuras más representativas de la cultura griega antigua, fundamentales para comprender la esencia de la tragedia griega –



que es, a su vez, uno de los géneros de mayor relevancia, profundidad y complejidad dentro del frondoso paisaje de la literatura antigua. El objetivo de aportar una lectura novedosa de este autor y de su obra, aun cuando se trate de una parte tal vez menos atendida de dicha obra, reviste la suficiente ambición como para requerir al mismo tiempo un alto grado de prudencia y realismo: ante todo, ha de aclararse que no es, en absoluto, la intención de esta tesis proponer un planteamiento que necesariamente anule la validez de los anteriores.

Consideramos que los siguientes aspectos han de ser tenidos en cuenta en el planteamiento metodológico de nuestro estudio, que se verá sujeto a ciertas directrices marcadas por esta misma línea de método:

- *La problemática terminológica*

Al tratarse de una tesis conceptual e interpretativa, que entre otros propósitos busca actualizar determinadas definiciones o marcos teóricos que se consideran insuficientes, la terminología cobra una especial importancia y a la vez constituye un complejo y delicado desafío. En este sentido, es preciso tomar conciencia del indudable riesgo que supone en una disciplina como la filología hacer uso de neologismos o términos que no cuenten con un apoyo bibliográfico previo de cierta envergadura para definir cuestiones técnicas. Sin embargo, creemos que este riesgo ha de verse compensado por una empeñosa búsqueda de coherencia, que es, a nuestro juicio, tan necesaria como el rigor y la precisión en una investigación de estas características. Esta coherencia nos obliga a tener presente la paradoja que supondría hacer referencia a un grupo de tragedias eurípideas como obras “melodramáticas” o “tragicómicas” cuando nuestro propósito es precisamente demostrar que no han de ser consideradas (ni, por tanto, denominadas) como tal. A su vez, se reconoce desde esta perspectiva una serie de elementos llamativos por los cuales tiene sentido juzgar que estas obras no pasarían desapercibidas para el público del momento y, por tanto, es posible y justo considerarlas diferentes. Esto nos conduce a la necesidad de buscar un modo de referirnos a este grupo de obras que resalte su carácter especial pero no incluya en el contenido de su definición aquellos atributos de las mismas cuya presencia y relevancia no compartimos en este estudio.

No cabe duda de que existen ciertos términos que han suscitado nuestro interés y con los cuales podemos simpatizar en gran medida; tales son los que destacan la importancia cronológica del grupo de tragedias con el cual estamos trabajando, refiriéndose a la “tragedia tardía” de Eurípides. Es esta la elección, por ejemplo, de la profesora Milagros Quijada, cuyo estudio *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes* (1991) supone un pilar de referencia fundamental para el trabajo que

desarrollamos<sup>63</sup>. Sin embargo, esta denominación plantea ciertos problemas de difícil solución para nuestro estudio. Para empezar, el calificativo “tardía” es por fuerza impreciso; bajo esta denominación han de incluirse necesariamente otras obras de Eurípides a las que esta investigación no se ha dedicado de forma específica (*Las Fenicias*, *Ifigenia en Áulide* o *Bacantes*). Por supuesto existiría la opción de limitar el abanico de implicaciones del término a las obras concretas que nos ocupan, tal como hace Quijada, reduciéndose de esta manera a aquellas tragedias que, además de ser de carácter tardío, presentan determinadas peculiaridades coincidentes. Esta opción, no obstante, sigue sin parecernos suficiente, dado que este trabajo abarca también otras dos obras además de las estudiadas por Quijada, por lo que tomar la denominación en su misma línea sería cuanto menos inexacto. Además, cabe añadir que una de esas dos obras añadidas, *Ión*, ofrece serios problemas para muchos estudiosos en cuanto a sus límites de datación. Como se verá, en esta tesis también se considera como tardía, pero no ha sido esta una opinión unánime (algo semejante, en menor medida, ocurre con *I.T.*). Por último – y tal vez más importante – ha de destacarse la intención que en este estudio tenemos de alcanzar una forma de señalar la relevancia de las tragedias que nos ocupan debido a sus características internas como parte de una tendencia en la forma de hacer teatro de Eurípides. Referirnos a ellas destacando únicamente su posición cronológica – en ningún caso indiscutible – no satisfaría tales propósitos, en vista de que no resolvería la complejidad de la situación a la que conduce la caracterización dramática y el sorprendente planteamiento de estas obras.

Hemos destacado la existencia de algunas líneas de estudio más próximas a nuestra consideración trágica de estas obras, las cuales sí plantean que los rasgos particulares de estas obras deban conducir a otra forma de referirnos a ellas; entre ellos cabe destacar la aportación de Matthew Wright, *Euripides Escape Tragedies. A study on Andromeda, I.T., and Helen* (2005), no solo por su grado de profundización en tres de las tragedias más importantes para nuestro trabajo, sino porque la denominación que este escoge (“escape tragedies”, traducido al español como “tragedias de huida”) ha tenido cierta influencia y buena acogida en estudios posteriores<sup>64</sup>. Según el planteamiento de este estudioso, el factor común más destacable de las tres obras sería la propuesta narrativa de una huida dinámica desde una situación de gran extrañeza para el espectador (tierra remota y tiempo impreciso). Sin embargo, una vez más nos enfrentaríamos a un problema de imprecisión por

63 Es también la elección que toman algunos importantes manuales de referencia en el último tiempo; destaca L. McLure y el planteamiento de organización y clasificación de su estudio colectivo sobre Eurípides publicado en 2017, *A Companion To Euripides*, donde todas las obras objeto de interés en nuestro trabajo pueden encontrarse en la categoría “Later Plays: After 416 BC” (McLure 2017: 214 – 283)

64 Es posible destacar el reciente trabajo de Bañuls & Morenilla “Andrómeda en el conjunto de las tragedias de Eurípides” (2008), también de gran utilidad para esta tesis, donde se emplea este término de forma cómoda. Véase también el resumen de Hall (2013: 47) donde incluye la referencia “escape tragedy” como parte de las etiquetaciones posibles para este tipo de estructura trágica.

diversidad de objetivos de estudio: ni *Orestes* ni *Íón* constituyen objetos de interés para Wright cuando desarrolla su teoría de las “escape tragedies”, y no pueden ajustarse a gran parte de su marco de caracterización dramática. Es vital, en cambio, para nuestra investigación estudiar estas dos piezas al mismo nivel que las otras tres, ya que consideramos que mantienen una innegable conexión – así como una multitud de semejanzas relevantes – con ellas. Por su parte, hay que considerar además el riesgo que conlleva la utilización de un término cuya semántica lo acerca a la idea de “escapismo” y, por rápida asociación, de evasión. Como vimos, esta intención escapista ha sido destacada en numerosas ocasiones como rasgo estrechamente vinculado al carácter alejado de la tragedia de estas piezas. Nuestra interpretación también considera que ambas ideas, el carácter, estilo y tono de la obra y la intención ideológica del dramaturgo, subyacente a la construcción de su tragedia, han de entenderse de forma unida. Esta es la razón – entre otras – por la que no compartimos la visión escapista, y por la que es nuestra preferencia no recurrir a términos que puedan evocar tal escapismo ideológico, aunque no sea esa la realidad explícita a la que hacen referencia.

Por todos estos motivos, hemos considerado que la opción que demuestra un mayor nivel de compromiso con la investigación que emprendemos es la propuesta de un término novedoso para la definición de las tragedias que aquí nos ocupan, que incluya los aspectos destacados por el estudio de su dramaturgia y las reconozca, a su vez, como tragedias plenas, en absoluto alejadas del género trágico ni relacionadas con las posibilidades trágicas o tragicómicas. Como se verá, el término desarrollado (“metaespectáculo”, y el adjetivo “metaespectacular”) halla su base en importantes referentes del estudio retórico de la tragedia y la literatura antigua, así como en algunos preceptos de la novedosa corriente de investigación e interpretación del discurso presente en los textos antiguos conocida como *narratología*. Por esta razón consideramos que a pesar del riesgo que comporta la introducción de un término de estas características, no se halla completamente desprovisto de fundamentos sólidos y puede funcionar como un instrumento explicativo de gran utilidad a la hora de afrontar problemas tan complejos como son los de tipo conceptual.

- *La multiplicidad y variedad de argumentos para la interpretación más extendida*

Como se ha expuesto en el Estado de la Cuestión, los argumentos que existen para cimentar la teoría, extendida y comúnmente aceptada por muchos estudiosos, de que estas tragedias se apartan de la propia categoría trágica son muchos, sólidos y variados. Se aducen aspectos como la innovación sobre el argumento mitológico y la utilización de versiones secundarias de los referentes míticos, la concepción de una estructura basada en

efectos dramáticos en vez de en una verdadera conciencia trágica, la supuesta ausencia de brutalidad como consecuencia de una implacable cadena hacia la catástrofe, y la priorización general de la teatralidad por sí misma sobre el mensaje profundo, así como la necesidad de evasión de la realidad como motivación para llevar a cabo obras exentas de ese mensaje profundo. Tal serie de argumentos presenta la suficiente heterogeneidad como para merecer por nuestra parte un examen detenido que procure no olvidar ninguno de ellos, así como – más importante tal vez – comprobar si es posible hallar un denominador común en las motivaciones de todos ellos, un hilo conductor entre los aspectos señalados desde unos y otros espectros del análisis de la obra eurípidea (composición dramática, léxica y sintáctica, argumental o ideológica).

Es nuestra intención en este trabajo tratar todos estos argumentos de una forma interconectada, en la medida de lo posible, a la hora de plantear una interpretación alternativa a dichos argumentos. Creemos que esto solo será posible mediante un análisis progresivo, que halle su punto de partida en las cuestiones y problemas más básicos para alcanzar las conclusiones de mayor complejidad y profundidad sin riesgo de olvidar ningún detalle. Así pues, frente a la posibilidad de tomar todos estos argumentos de forma ordenada pero inconexa e intentar rebatirlos uno a uno, será nuestra preferencia intentar construir una teoría completa y sólida en sí misma de interpretación novedosa para estas obras, buscando que esta teoría permanezca exenta cuanto sea factible de ideas preconcebidas.

- *Eurípides en su conjunto*

Una de las bases fundamentales de investigación en este trabajo consiste en la comprensión de la obra de Eurípides de forma conjunta, y no como la suma de una serie de partes aisladas dentro de esa producción. Esto significa que, a pesar de que en este trabajo las obras que constituyen el foco de nuestro interés son *I.T.*, *Andrómeda*, *Helena*, *Ión* y *Orestes*, tenemos intención de trabajar teniendo siempre en cuenta el resto de la obra eurípidea. Esto se debe a un fervoroso deseo de evitar el tratamiento “excepcional” de ciertas obras del trágico, práctica que ha sido relativamente común hasta el momento como solución al problema de clasificación que estas obras plantean, y que a nuestro juicio conduce a conclusiones precipitadas desde el punto de vista de la verosimilitud histórica.

Por este motivo, aunque nuestro análisis pondrá el énfasis en las obras que han sido consideradas de esta manera hasta ahora, se procurará tener en cuenta siempre su conexión con la totalidad de la obra eurípidea, intentando buscar interpretaciones de estas piezas, su poética y su planteamiento que respondan a una cierta coherencia (tanto para el propio Eurípides como para las exigencias del género trágico, en general). Así, la comparación y el

cotejo de los textos estudiados con el ejemplo que pueda obtenerse de obras eurípideas cuya condición trágica no se haya puesto en duda, o cuya posición cronológica (como *Hécuba* o *Heracles*) se haya estimado próxima a las que constituyen nuestro principal centro de interés (*Electra*, *Las Fenicias*) es particularmente interesante. Por supuesto, estas técnicas de estudio literario comparado se aplicarán también cuando sea procedente a la totalidad del corpus de tragedia griega conservado y las referencias al mismo serán fundamentales para nuestro trabajo.

Dentro del estudio específico de las cinco piezas que aquí nos ocupan ha de hacerse una mención a la situación de evidente desventaja que presenta el caso de la obra *Andrómeda*, debido a su estado fragmentario, respecto al grado de profundización que pueda alcanzar su análisis. Si bien esta pieza ha gozado de buena fortuna, si se compara con otros títulos eurípeos de los cuales se tiene noticia y tan solo se conservan de forma fragmentada, el hecho de no disponer de ninguna versión completa de la misma, ni de ningún referente contemporáneo que dé cuenta fehaciente de cuál sería su línea estructural nos obliga a mostrar una extremada cautela a la hora de trabajar con esta tragedia. Es necesario asumir que la información que poseemos sobre los detalles de esta obra son mínimos, y su situación sumamente descontextualizada duplica la dificultad de realizar cualquier afirmación interpretativa sobre ella. Con todo, tal y como se ha detallado en el Estado de la Cuestión, la gran importancia de esta obra en relación con las otras piezas que, conservándose completas, han sido interpretadas por la tradición en una línea alejada de los preceptos esenciales de la tragedia hace forzoso realizar una aproximación a ella para poder edificar una teoría consistente sobre la dramaturgia eurípidea, sus motivaciones y su verdadera caracterización trágica en este periodo y faceta de su producción. Por ello, y con la ayuda de varios trabajos de reconstrucción y estudio en profundidad realizados en el último tiempo sobre la obra fragmentaria del trágico y, en particular, sobre *Andrómeda*, la incluimos en nuestro espectro de análisis, sin dejar de lado una actitud prudente pero procurando a su vez integrarla en un marco de examen comprometido con nuestro objetivo principal.

- *La importancia de la interdisciplinariedad (I): diálogo entre una diversidad de disciplinas de estudio de la Antigüedad*

Este proyecto pretende alcanzar una interpretación de estas obras lo más justa posible con los presupuestos de su propia época. Para lograr tal objetivo resulta imprescindible aproximarse a la realidad de esa época también con el mayor rigor que se pueda, intentando obtener un planteamiento espacio-temporal del contexto histórico

estudiado tan exacto y menos dotado de ideas preconcebidas como sea posible. Por este motivo, ha de descartarse en este estudio la opción de ceñirnos a una única disciplina como método de análisis del mundo antiguo, así como hacer uso de las herramientas y técnicas de investigación que únicamente esa disciplina pueda proporcionar. Así pues, tratándose de un proyecto de eminente carácter filológico, es nuestra pretensión acudir a una diversidad de áreas del conocimiento para enriquecer la comprensión profunda del fenómeno de la tragedia, el espectáculo y la recepción de la misma en su propio tiempo.

Tal vez el diálogo más importante requerido por este trabajo en el aspecto interdisciplinar sea el que ha de entablarse entre la filología y la historia enfocada al estudio del mundo antiguo. Como se ha dicho, la nuestra pretende ser una interpretación tan coherente como sea factible con el propio tiempo en que las obras estudiadas fueron escritas y representadas. Para lograr tal objetivo es fundamental mantener una perspectiva histórica con la que realizar una aproximación a la época concreta cuyas circunstancias rodearon a la composición de la tragedia eurípidea. Es, a su vez, necesario un enfoque que tenga en cuenta la complejidad de las fuentes antiguas con las que contamos y la forma en que más conviene interpretar la diversidad de las mismas (desde el testimonio de los historiadores hasta las referencias que es posible rastrear en otros ejemplos de literatura antigua). La escuela anglosajona ha sido una importante influencia en cuanto a planteamiento metodológico, al concebir tan inseparable la historia de los textos como los textos de su historia. En el caso específico de la tragedia, destacan los trabajos y las líneas teóricas de Robert Parker<sup>65</sup> y Edith Hall<sup>66</sup>, por constituir dinámicas de estudio en las que literatura e historia se entrelazan en un sentido casi simbiótico; así, las obras trágicas conservadas se conciben como testimonios de inmensa relevancia histórica, y a su vez, la información obtenida gracias a la investigación histórica se torna esencial para comprender del modo más exacto posible las implicaciones y evocaciones que esconde un discurso tan complejo como el de la tragedia.

Guardando una estrecha relación con la recurrencia del diálogo con la historia de la Antigüedad como apoyo para obtener la mayor solidez posible en el discurso contextual, cobrarán suma importancia aspectos procedentes del discurso epistemológico e incluso filosófico para profundizar en la tragedia y el teatro como institución social en Atenas, dado que esta se hallaba afectada por los parámetros sociales y culturales de un mundo

---

65 Destaca su aportación al trabajo – interesante en su totalidad – de C. Pelling *Greek tragedy and the historian*, “Gods cruel and kind: tragic and civic ideology” (1987) y en general sus estudios sobre el mito y la religión griega como parte de la vida cívica y su reflejo en todo tipo de textos de la Antigüedad: destaca *Miasma: Pollution and purification in early greek religion* (1983).

66 De especial interés es profundización sobre el concepto de identidad individual y social en la cultura griega manifestada en el testimonio de la tragedia: Véase *Inventing the barbarian: Greek-self Definition through Tragedy* (1991), *Greek Tragedy: Suffering under the sun* (2010).

completamente distinto del nuestro<sup>67</sup>. La escuela de los franceses Jean Paul Vernant y Pierre Vidal-Naquet en trabajos como su célebre *Mito y tragedia en la Antigüedad*, 1987 (así como de ciertos sucesores de los mismos, como Nicole Loraux) supone en este sentido una referencia esencial, por haber tenido entre sus objetivos comprender la tragedia como un fenómeno apegado a un tiempo y unas circunstancias tan específicas como interesantes debido a sus aspiraciones de universalidad<sup>68</sup>. Especial interés tienen estas líneas de investigación y aproximación a la tragedia cuando se tiene en cuenta su discutida, pero a todas luces existente vinculación con el ritual y la religión<sup>69</sup>; destaca el enfoque de la profesora Sorvinou-Inwood (sobre todo en su estudio *Tragedy and Athenian Religion*, 2003) en su constante búsqueda de una descripción fiable de la tragedia en la religión y de la religión en la tragedia, método que nos resulta de inmensa utilidad a la hora de profundizar en la significación religiosa del espectáculo para su propia época.

Resta advertir de cómo, en esta pertinaz búsqueda del marco interdisciplinar para nuestro proyecto, no hemos querido prescindir tampoco, cuando se ha juzgado conveniente, de acudir a las referencias de investigación que sobrepasen, en algunos aspectos, los límites del estudio específico sobre el mundo antiguo. Esto se debe a que consideramos interesante el apoyo que puedan ofrecer también ciertas áreas del conocimiento humanístico que no centren sus esfuerzos o focos de interés en el mundo antiguo, en tanto que el núcleo del que surgen las motivaciones para emprender un estudio como este es un debate interpretativo realizado *a posteriori*, es decir, con ciertas implicaciones distantes del mundo en que estas obras se escribieron y representaron. Por ejemplo, la influencia del modelo de tragedia shakesperiana como punto de revolución del

---

67 Aunque para nosotros haya sido más un precedente que un trabajo utilizado de forma explícita y directa para los propósitos de nuestro proyecto, ha de destacarse en este punto la línea de investigación del profesor E. R. Dodds, sobre todo en la desarrollada en los artículos recogidos bajo el título *The Greeks and the Irrational* (1951), por su aguda observación del aspecto moral, filosófico y cultural a la hora de examinar el mundo griego a través de sus fuentes literarias.

68 También en esta línea de investigación se encuadran los trabajos del profesor Goldhill sobre los factores socioculturales que definían ciertos límites de las festividades en las cuales se incluían las representaciones teatrales (“The Great Dionysia and Civic Ideology”, 1990).

69 Además del interés que en este aspecto concreto también suscitan los trabajos del ya mencionado profesor R. Parker, ciertas técnicas y líneas de exploración procedentes del campo de la sociología y la antropología histórica cualitativa general resultan un soporte excelente para comprender los planteamientos culturales y morales de una sociedad muy alejada de la nuestra en este sentido. Destacamos en ese sentido la ayuda de estudios como el del sociólogo Émile Durkheim sobre los pilares centrales del fenómeno religioso desde los estadios primigenios de las culturas globales (*Las formas elementales de la vida religiosa*, 1966) o del antropólogo Richard Geertz (*Antropology of cultures*, 1973) para una mejor comprensión del mundo espiritual griego y el particular enfoque, influido por esa conciencia espiritual, del fenómeno trágico.

mismo concepto de tragedia, el cual se filtró en la comprensión occidental generalizada de lo que un texto trágico debía implicar, ya fue destacada por el mismo profesor Kitto (*Form and meaning in drama: A study of six greek plays and Hamlet*, 1956). Por motivos como este, es innegable el apoyo que supone toda reflexión sobre teoría de la literatura general y comparada para un estudio de estas características, que aspira a distinguir los factores que definen la esencia de un género tan asentado, complejo y diverso en su forma de expresión como la tragedia. Razones semejantes resaltan el interés de los estudios sobre recepción del espectáculo antiguo en otras formas de expresión artística apartadas del contexto de la Antigüedad pero siempre resultantes de las estructuras establecidas en esas circunstancias, precisamente por dar cuenta de la universalidad que han alcanzado ciertos elementos de cuantos constituían el fenómeno trágico (y sus diferencias con el melodrama o la tragicomedia)<sup>70</sup>. Por último, ciertas referencias tomadas de la teoría social y de la reflexión antropológica han resultado fundamentales para afrontar problemas de tipo conceptual (especialmente en los aspectos relativos a la idea de violencia y sus múltiples formas de manifestarse y desarrollarse en las relaciones humanas, tanto desde su concepción como amenaza física e inmediata como simbólica y vinculada a las dinámicas de poder).

- *La importancia de la interdisciplinariedad (II): lingüística y literatura*

Pasando al estudio propiamente filológico, el cual comprende sin duda alguna la aportación académica que con mayor nivel de profundidad se puede ofrecer en esta tesis doctoral, consideramos que tampoco es conveniente afrontarlo desde una perspectiva de limitación de las áreas de conocimiento dentro del mundo de la filología. Los textos dramáticos antiguos constituyen un complejo y polifacético entramado de información discursiva, ya que son la única fuente conservada para interpretar un fenómeno que – tanto en la Antigüedad como en nuestros días – se articula a través de muchos otros factores además de su mensaje verbal. Aspectos como la interacción física entre los actores o la comunicación entre actores y coro, las entradas o salidas de los participantes de la representación, la disposición sobre el escenario de determinados planteamientos escénicos y la mayor o menor proximidad con el público – apartes, *rheseis* expresadas de forma abierta con el objetivo de que la audiencia se sintiera más involucrada – son fundamentales para comprender el teatro de un modo amplio y a la vez riguroso. Y todos ellos son aspectos para los que solo podemos obtener información a través de los textos y mediante una

---

70 Vuelve a resultar interesante en este sentido la aportación de E. Hall y su enfoque transversal, interrelacionado a su vez con preceptos la historia cultural de varias épocas distintas, aplicado al género de la tragedia. Véase *Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea* (2013) para un ejemplo de especial interés en el corpus que nos ocupa.



interpretación pragmática de los mismos que vaya dirigida a superar la barrera inmediata de la superficie del texto conservado<sup>71</sup>.

Por este motivo, aunque los objetivos esenciales de nuestro estudio sean de carácter más bien literario – en tanto que se persigue una nueva forma de interpretación última del mensaje e intención de un grupo de tragedias, y a su vez, esta interpretación se realiza en torno al concepto de género literario / estético al cual es posible adscribir estas piezas –, será preciso que el análisis también cuente con herramientas y técnicas de tipo lingüístico para que este enfoque pueda funcionar como base para asegurar un mayor nivel de comprensión del corpus estudiado, así como un mayor rigor para la posterior interpretación que se lleve a cabo<sup>72</sup>. El estudio lingüístico hallará su mayor grado de énfasis e interés en la sección dedicada al análisis sobre las formas de expresión de la violencia, donde creemos que las áreas del estudio léxico y sintáctico pueden aportar las bases para operar con mayor acierto y afinación a la hora de interpretar correctamente un mensaje transmitido en forma poética (forma característica de la tragedia sin la cual el género no se comprende en su propio contexto). Particularmente útiles resultan en este sentido los estudios de sintaxis enfocados a la macroestructura discursiva y el nivel presentativo de la comunicación, en tanto que son las técnicas de estudio más precisas para obtener datos sobre el grado de alcance que un texto dramático podría tener más allá de la significación primaria de su contenido léxico; especial relevancia tiene el seguimiento de sistemas de estructuración del discurso según su diversidad de contenido poético – marcadores y conectores, partículas apreciativas y ordenación de palabras siguiendo objetivos de focalización.

Nos apoyamos sobre todo en la línea teórica de Donald J. Mastronarde para la interpretación lingüística en clave pragmática del lenguaje dramático griego (siendo de gran interés sobre todo su trabajo *Contact and discontinuity*, 1978). También son de especial interés los recientes trabajos aportados por Evert van Emde Boas a través de los cuales es posible aplicar un enfoque de gran modernidad lingüística al corpus trágico, obteniendo gracias a sus perspectivas una interesante visión del efecto que podría tener la caracterización discursiva de personajes y de escenas concretas sobre el público<sup>73</sup>. Por

71 El interés que todos estos elementos constitutivos del teatro revisten, así como la complejidad de su análisis y rastreo a través de unos textos sobre los que apenas existe más información que la que pueda extraerse de esos mismos textos, ha sido puesto de relieve en importantes trabajos, entre los que destaca (sobre todo por su influencia posterior) el estudio de Taplin, *Greek Tragedy in Action* (1978).

72 Llamamos la atención sobre el hecho de que esta combinación entre perspectivas lingüísticas y literarias, siempre en busca de una mejor comprensión del contenido de la obra de forma global, es la línea que han escogido seguir los comentaristas de mayor relevancia de las obras que aquí nos ocupan; destacan Allan (2008) para *Helena*, Parker (2016) para *I.T.*, Willink (1987) para *Orestes* y el trabajo en profundidad que dedica a *Íón* el profesor Rutherford en su estudio *Greek Tragic Style: Form, Language and Interpretation* (2012).

73 Destacamos su trabajo más reciente, el cual además se aplica también a una obra de Eurípides, *Language*

último, como se ha mencionado previamente, la línea de estudio narratológica – formulada con particular claridad por la profesora Irene De Jong en su aplicación a los textos antiguos – nos proporciona una excelente herramienta de análisis para interpretar la influencia estética o emocional que podría tener el empleo de determinadas estructuras léxicas y/o sintácticas en una tragedia<sup>74</sup>.

Por último, queremos volver a destacar el principio de prudencia con que afrontamos esta investigación. Como se dijo poco antes, este es un proyecto de condición necesariamente ambiciosa, pero no por este motivo partimos de una actitud poco realista en cuanto a esa condición. La filología es un área del conocimiento y del estudio humanístico donde la verdad absoluta no puede alcanzarse (y tampoco creemos que esta deba ser una de sus aspiraciones). Además, ha de añadirse que no es nuestro parecer que necesariamente todas las aristas y matices de la teoría más extendida hasta la fecha sean erróneos ni – sobre todo – inútiles para la lectura de las piezas que nos ocupan. Esta es tan solo una posible vía de interpretación que explora posibilidades distintas en cierta medida de las ofrecidas hasta la fecha, con la que nos proponemos abrir nuevos caminos en la lectura y comprensión de un autor fundamental de la literatura griega antigua y universal.

---

*and character in Euripides' Electra* (2017).

74 Remitimos a su guía para el análisis en clave narratológica de los textos antiguos, *Narratology and classics: A practical guide* (2014) y a su estudio específico sobre la narratología eurípidea en algunas de sus escenas esenciales, *Narrative in drama: the Art of the Euripidean Messenger Speech* (1991)



## **CAPÍTULO II:**

***El fenómeno de la tragedia.***

***Espectáculo, público y transgresión***



### ***Introducción: texto y contexto. Algunas aclaraciones iniciales.***

El primer objetivo que afronta este estudio es el de revisar el concepto de tragedia griega de una manera amplia, para poder dilucidar qué elementos de cuantos la constituyen y otorgan identidad le confieren un carácter singular, único y distintivo frente a otros géneros literarios y formas de espectáculo. La tarea presenta una complicación inicial que han notado varios estudiosos: la tragedia no es un concepto estanco y, por tanto, su definición difícilmente puede ser inamovible o absoluta. Si algo está claro entre la inmensa cantidad de datos y diversidad de noticias sobre la tragedia es que no puede entenderse como una entidad homogénea, y que podía presentar un altísimo grado de variedad en forma y contenido<sup>75</sup>. Es esto por lo que no se trata de proponer una definición tajante, ni tampoco enteramente novedosa para el concepto. Nuestro interés es obtener una mayor comprensión de los rasgos que caracterizan la tragedia como tal desde una perspectiva que guarde la mayor cercanía posible con la de su propia época y circunstancias de creación. Dado que la aparición de la tragedia, así como su desarrollo durante los siglos VI y V a.C., se encuentra estrechamente ligada a la construcción de la cultura, la sociedad y la civilización ateniense<sup>76</sup>, consideramos que es imprescindible adoptar una perspectiva histórica, que fije su atención en el contexto para abordar el texto. En palabras de Wright, buscamos entender la tragedia griega “en sus propios términos” (Wright 2005: 14). Creemos que solo de este modo podremos aproximarnos al texto que hoy día conservamos, de cualquier tragedia en general y de Eurípides en particular, con menor riesgo de realizar interpretaciones anacrónicas o superficiales.

---

75 Véase las explicaciones al respecto formuladas por Rutherford (2012: 4) y Mastronarde (2010: 49).

76 Atenas no es, por supuesto, el único foco de interés contextual para el estudio de la tragedia; nuestra perspectiva histórica intentará abarcar un espectro más amplio en cuanto a las concepciones culturales de la sociedad griega en general. Sin embargo, el papel de Atenas es crucial en la construcción identitaria de este género dramático y especialmente en la adquisición de una condición genuina, por lo que en las páginas siguientes se le concederá una gran importancia. Esta condición particular causó la admiración también fuera del sector ateniense, y tal y como explica Allan en su trabajo sobre la recepción de la tragedia en su propio tiempo, es perfectamente compatible comprender que se tratase de un género eminentemente ático en su construcción y a la vez funcionase como forma de arte panhelénica (Allan 2001: 81). Sobre las noticias existentes acerca del desarrollo de tragedia fuera de Atenas, Véase la sección correspondiente en el estudio de Sorvinou – Inwood (2003: 40 – 5), el trabajo colectivo editado por Boscher *Theater Outside Athens* (2012) y, en mayor profundidad, el completo trabajo de Stewart (2017) *Greek Tragedy on the Move, The birth of a Panhellenic Art Form c. 500 – 300 b.C.*

Nos disponemos por tanto a explorar los factores circunstanciales que condicionan las características esenciales de la tragedia. La importancia del papel que desempeñan estos factores para la tragedia griega ha sido estudiada por varios especialistas, en especial en las últimas décadas; estos estudios, con frecuencia, ofrecen una combinación de perspectivas históricas, arqueológicas, políticas y antropológicas para abordar la concepción de los eventos trágicos en la Antigüedad. Sin duda se trata, por tanto, de investigaciones valiosísimas para nuestro objetivo, en las que tiene sentido apoyarnos y buscar información de calidad<sup>77</sup>. Sin embargo, es interesante la advertencia que D. Mastronarde realiza en su estudio de *The art of Euripides*.

“As scholars have become more attuned to the role of tragedy in constructing the identity of the Athenian citizen, in solidifying the consciousness of Greekness, maleness, and freedom by exploration of the 'other', (...) some have deliberately turned away from an interest in the formal and literary aspects”<sup>78</sup>.

Dejando a un lado la interpretación concreta de Mastronarde acerca de los aciertos o fallos en estas contribuciones, es cierto que no parece factible lograr un acercamiento auténtico y completo a la esencia de la tragedia si, en nuestro afán por destacar los elementos externos y contextuales que afectan a su definición, olvidamos sus componentes formales, tales como el verso y las diferentes formas métricas adoptadas por el dramaturgo, la estructura en partes de la composición dramática (tales como prólogo, agón o episodios). Resulta fundamental comprender que en la época clásica de Grecia llegó a definirse un *estilo trágico*, así como que este estilo seguía unos patrones formales concretos que es posible percibir en los textos conservados. Además, esos aspectos formales llegan a ser convenciones literarias en tanto que se ejecutan de un modo predecible: es decir, se articulan como representante del estilo propio de una tragedia y por eso son siempre esperables en una obra que sea considerada parte de esa categoría. Sin embargo, nuestro interés por los aspectos extraliterarios que intervienen en la definición de la tragedia está directamente vinculado a su condición literaria o formal. Pues, si admitimos que esos elementos formales existen y son parte indiscutible de la constitución de una tragedia, parece también lógico admitir que no pudo existir un dictamen previo sobre cuáles serían esos elementos y cómo debían organizarse dentro de la composición dramática. Sin duda existieron ciertas motivaciones para que ese fuera el desarrollo formal específico del género trágico en Atenas. Al tratarse de un género de espectáculo, su estructura estética – la que convertiría el texto en literatura – se lleva a cabo sobre una base primordial, que es la representación de unas acciones sobre un escenario con el objetivo de captar la atención de un determinado público. Es desde luego plausible que esos rasgos formales característicos y

---

77 Destaca el trabajo colectivo editado por Winkler & Zeitlin (1990), así como los estudios de Kowalzig (2007).

78 Mastronarde (2010: 44).

genuinos, aun cuando fueran de una cierta rigidez, y llegaran a estar definidos con gran exactitud y precisión, alcanzaran tal definición de un modo natural, intuitivo y consecuente con ese público que interaccionaba con la representación. Por ello, parece más interesante no estudiar de forma aislada esas motivaciones sociales o externas y el resultado de las mismas sobre el texto literario de una tragedia, sino entendiendo ambos aspectos como un conjunto indisoluble.

Haremos un último apunte de precaución frente a posibles simplificaciones del contenido literario a costa de conceder un interés prioritario a los aspectos que conforman el tejido contextual de las representaciones trágicas en la Grecia clásica. Entre estos aspectos, como se verá, el ritual ocupa un espacio muy importante; el teatro surge y se presenta ante la ciudadanía en un marco religioso. Por este motivo es preciso prestarle atención a ese factor dentro de estos componentes extraliterarios, entendiendo que este elemento necesariamente ha de tener algún tipo de influencia sobre la configuración de la identidad trágica al haber propiciado su nacimiento. Los excelentes trabajos de R. Parker (1987, 1997) o C. Sorvinou-Inwood (2003) han centrado sus esfuerzos en resaltar los aspectos que hacen de la tragedia una expresión religiosa, así como en identificar cuáles son las características básicas del teatro definidas gracias al espíritu ritual que yace bajo su concepción.

Sin embargo, podría plantearse también el riesgo de un juicio precipitado acerca del nivel de sofisticación que, en un contexto ritual, podría alcanzar y ofrecer la tragedia. Es relativamente fácil considerar que aquello que aparece ligado a un aspecto tan visceral, y sobre todo, tan primitivo para una cultura antigua como es la religión, ha de acudir a los referentes más simples y por tanto presentar escasa profundidad en sus mensajes. Dada la evidente hondura poética que es posible hallar en los textos trágicos, esta visión podría resultar cuanto menos contradictoria. Pero en nuestro estudio no consideramos imprescindible sostener esta postura, aunque se reconozca una enorme relevancia del elemento religioso en la definición de la tragedia. Para empezar, porque creemos importante matizar que la religión – el ritual, más concretamente – ayuda a explicar la tragedia, y constituye una parte imprescindible de su esencia: sin el componente religioso, el fenómeno trágico no habría llegado a darse tal como se produjo. Pero esto no significa que la tragedia sea *solo* religión, ni que su esencia definitoria pueda explicarse únicamente como una expresión religiosa<sup>79</sup>. Además, un examen detallado puede demostrar cómo nos encontramos ante una sociedad para la cual no resultaba incoherente mezclar el plano de la espiritualidad y el del intelecto. Como se intentará demostrar en las páginas sucesivas, la importancia que la civilización griega en el siglo V a.C. concedía a los aspectos irracionales del hombre (representados a través del ritual y del discurso religioso) conllevaba una elevación intelectual de estos aspectos. El carácter ritual de la tragedia no hace imposible,

---

79 Esta cautelosa matización puede encontrarse en los preliminares del estudio de Sorvinou-Inwood (2003: 9).



por tanto, el desarrollo complejo y sofisticado de unas ideas profundas sobre el escenario, ni la búsqueda intencionada de una belleza estética en la presentación de estas ideas.

En suma, a lo largo del presente capítulo procuraremos profundizar en el concepto de tragedia desde una perspectiva histórica y antropológica, con el objetivo de alcanzar así una mayor comprensión del hecho social, y, en consecuencia, del texto literario.

### ***Un fenómeno social: la tragedia es un espectáculo***

“Tragedy was, in the strongest sense of the term, an invention. (...) It can be discovered in all the new and original elements that tragedy introduced on (...) the horizon of Greek culture. First, at the level of social institutions (...); from this point of view tragedy could be said to be a manifestation of the city turning itself into theater, presenting itself on stage before its assembled citizens”<sup>80</sup>.

No tenemos aquí intención de ahondar en el complicado debate sobre los orígenes de la tragedia, ya que no se trata de un asunto que pueda resolverse en poco tiempo ni espacio. Sin embargo, creemos que, para comprender los ejes sobre los que pivota la condición genuina de la tragedia, sí es preciso prestar atención a los siguientes principios: desde el punto de vista de la composición estética (cantos corales, música y danza, combinación de versos recitados y cantados) parece que podemos afirmar un enraizamiento con expresiones de lírica coral<sup>81</sup>. Pero en su cualidad de fenómeno social, desde un punto de vista histórico, el acontecimiento teatral de la tragedia es un fenómeno sin precedentes. Esto no significa que surja por generación espontánea; por supuesto es el resultado de un proceso complejo. Pero en el momento en que nace el teatro, tal como lo concibe la civilización griega, no existe ninguna manifestación cultural semejante que se halle tan firmemente establecida como para tomarla como referencia y emularla en mayor o menor medida. Esto es importante en tanto que implica entender que la tragedia se fue construyendo y explicando a sí misma de forma prácticamente simultánea. Su evolución, así como la mayor complejidad que fue adoptando a medida que pasó el tiempo, responde a los descubrimientos que sobre ella realizaba el mismo pueblo que la creó.

---

80 Vernant & Vidal-Naquet (1988: 185).

81 Para una visión más amplia acerca de la problemática de los orígenes – especialmente desde el punto de vista formal y de su vínculo con otras formas poéticas de la Antigüedad – remitimos a Lesky, *Greek Tragic Poetry*, “Problems of Origin” (1983: 1 – 24); y a Csapo & Miller, *The origins of Theater in Ancient Greece and Beyond* (2007a).

Por supuesto, la afirmación puede parecer chocante y revestida de una gran simplificación si no se matiza correctamente. En ningún caso buscamos defender un concepto de total autonomía de la tragedia, cuyo origen no tuviera influencia alguna por parte de otras manifestaciones estéticas o sociales. Lo que queremos remarcar es que no debe su aparición al interés despertado por un referente externo, por lo que como fenómeno se debe a un sustrato cultural más hondo, en el que debieron darse las condiciones propicias para su configuración.

Es en este sentido en el que, a nuestro juicio, podemos atribuir este surgimiento a la existencia de una “cultura del espectáculo”: un contexto social en el que la exhibición pública ante la colectividad constituye el procedimiento fundamental de comunicación y consolidación de las ideas. Nos encontramos ante una cultura de la oralidad; cualquier proceso creativo del individuo se concibe como susceptible de ser expuesto ante un público de mayores o menores proporciones<sup>82</sup>. La misma poesía arcaica, como explica Gentili, nace con un elemento que la distancia radicalmente de la poesía moderna, y es su construcción comunicativa destinada a la “performance” y no a la lectura privada<sup>83</sup>.

R. Rehm utiliza el término “cultura del espectáculo” en su estudio *Greek Tragic Theatre*, donde explica cómo el carácter público y colectivo se adhería, y llegaba a otorgar una mayor autoridad a casi todos los aspectos socialmente importantes en la cultura ateniense del siglo V:

“The areas of politics, law, religion, athletics, festivals, music and poetry shared with the theatre an essentially public and performative nature (...) Athenian society as a whole was imbued with a sense of *event*, of things said and done in the context of a conventional frame”<sup>84</sup>.

Este “sentido del evento” que destaca Rehm ha de ser entendido como una sensibilidad y aprecio particular por parte del pueblo ateniense hacia la exposición pública y grupal de todo aquello que se considerase significativo. Esa exposición suponía una fuerte implicación del individuo con el conjunto; los intereses e inquietudes concretos de cada uno se veían comprometidos con el conjunto al ser exhibidos de forma colectiva, por lo que su

---

82 Sobre la importancia del proceso performativo, en el que se comprende que la comunicación oral y la exhibición pública de la misma son elementos de suma importancia para la construcción de la cultura griega en clave literaria, véase los trabajos de Thomas (1992: 117); (1989: 15).

83 Gentili (1984: 3).

84 Rehm (1993: 3).

relevancia se elevaba al nivel de interés común. Esto explica a su vez la institucionalización de muchas de estas actividades; a medida que la *polis* fue configurándose como sistema político estructurado se veía obligada a dar solidez a sus propias formas de organización social, tanto de tipo jurídico o legal, como de entretenimiento e interacción masiva: es el caso, por ejemplo, de las fiestas deportivas, y también del teatro. Esto también es explicación para el eminente carácter social del fenómeno teatral griego, pues depende directamente de la colectividad, a cuyas necesidades responde, para existir.

De esta forma, es posible comprender que el teatro llega a constituirse en Atenas como un fenómeno de cierta complejidad, con todos los elementos precisos para ello, gracias a la exigencia social y consiguiente establecimiento de una institución alrededor de ciertas formas de admiración estética. Si nos permitimos regresar a la definición de esas formas, la base parece ser el material lírico de la poesía coral; pero el elemento sobre el que pivota la estructuración de ese material para marcar la diferencia con esas formas originarias es el proceso de *mímesis*. Aristóteles advertiría más adelante en su definición de la tragedia de que el fin que persigue la misma es alcanzar el placer a través de la *mímesis*<sup>85</sup>. El objetivo es la *representación*, es decir, la presentación de ciertos discursos o relatos, en un plano diferente del conocido. Esta distancia comunicativa que se establece entre el plano del mensaje y el del receptor es una de las cuestiones más atractivas, ya que brinda la oportunidad de observar unos sucesos apasionantes desde una posición donde no es posible verse afectado por ellos, desde fuera. Por ello, esta lejanía se potencia, por medio de los planteamientos espaciales y temporales apartados de la realidad, como es el caso del bagaje heroico para la cultura griega. Pero, a pesar del enorme atractivo que conlleva esa distinción de planos, esa lejanía nunca podía ser tan grande como para resultarle completamente ajena al receptor de esa representación (que podría en tal caso sencillamente perder el interés). Por eso, esas narraciones necesitan buscar una conexión permanente con ese receptor y hacer que se sienta comprometido, estableciendo ciertas semejanzas en algunos aspectos fundamentales entre aquello que se vive en un plano y en otro. Así se establecía lo que Gentili define como un “*rapporto di emozionalità*” entre el poeta y el espectador: la sensibilidad se compartía y se demostraba de forma mutua a través del proceso mimético desarrollado sobre la escena. La explicación de Gorgias acerca del asunto nos ofrece una visión más próxima a su tiempo de la enorme importancia de este juego emotivo que despertaba la representación dramática; tanto la exhibición de algo irreal como válido mientras se encuentre en el contexto del espectáculo, como la aceptación de esa imitación por parte del público, supone el hallazgo de un inigualable equilibrio entre ambos<sup>86</sup>.

85 Véase *Poética*, 1448b. Τό τε γὰρ μιμεῖσθαι σύμφυτον τοῖς ἀνθρώποις ἐκ παίδων ἐστὶ καὶ τούτῳ διαφέρουσι τῶν ἄλλων ζώων ὅτι μιμητικώτατόν ἐστι καὶ τὰς μαθήσεις ποιεῖται διὰ μιμήσεως τὰς πρώτας, καὶ τὸ χαίρειν τοῖς μιμήμασι πάντας.

86 Gentili (1984: 74).

Podemos hablar por tanto del establecimiento del teatro en Atenas como una *institucionalización de la mimesis*. Supone la creación de un espacio, respetado y reconocido, al que todo ciudadano sepa que puede acudir para acceder a esa exhibición mimética de poesía, música, danza, envolviendo un discurso que le afecta e interesa, situado en un plano distante. Dado que la tragedia es ante todo teatro, más que cualquier otra suerte de definición, creemos justo afirmar que la tragedia es antes de nada un *espectáculo*. Un fenómeno social que busca la admiración colectiva ante la representación de unas acciones o discursos en un plano distinto al suyo por parte de algunos de sus semejantes.

### ***El público receptor: la necesidad de compartir un horizonte de expectativas***

Antes de continuar, se hace preciso matizar las diferencias con la comedia – en vista de que se trata del otro género teatral de importancia en Atenas (junto con el drama satírico); por tanto también es un espectáculo, y por supuesto comparte algunos rasgos externos fundamentales al encontrarse en un mismo entorno histórico, pero no el mismo tipo de espectáculo. Para empezar, los orígenes de uno y otro no son exactamente los mismos<sup>87</sup>; la formalización de la comedia es posterior al surgimiento de la tragedia, y se añade más tarde al set de representaciones que se institucionalizan durante los festivales correspondientes en la polis<sup>88</sup>. También parece que se trataba de un género de menor estatus social, y su presencia en la competición artística no resultaba de la misma relevancia (cada autor de tragedias competía con tres piezas, mientras que solo una obra era ofrecida por los comediógrafos). Por último, ningún dramaturgo del que tengamos noticia cultiva ambos géneros<sup>89</sup>. Todos estos aspectos nos dan motivos suficientes para no aplicar la misma perspectiva de comprensión para ambos géneros dramáticos, aunque su contexto histórico y social fuera el mismo, y explican en su conjunto el desarrollo natural de un estilo y un tono distintos para uno y otro género.

Si entendemos que la tragedia, como parte del fenómeno teatral griego, constituye un espectáculo, hemos de entender que también constituye una *experiencia*: un hecho

---

87 Estudios antiguos y recientes parecen coincidir en este punto: Véase Cornford (1934), Storey (2010). Remitimos de forma especialmente efusiva al capítulo de este último, “Origins and fifth-century comedy” en el volumen editado por Dobrov, *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy* (pp. 179 - 225), para una reflexión más extensa y rigurosa sobre el problema de los orígenes de la Comedia Antigua.

88 Tal y como comenta Storey (2010: 184): “From whatever its origins, comedy received official sanction later than both tragedy and its offshoot, the satyr-play”.

89 Aspectos desarrollados por Rutherford (2010: 57).

dinámico y no estático, cuya cualidad estética depende de muchos más factores que aquellos incluidos en el texto que vaya a representarse. Actores, escenario y público son una parte fundamental de su identidad. Por tanto, no puede entenderse por completo en qué consiste una tragedia – y qué la distingue de otros tipos de producciones artísticas o literarias – si no se profundiza en esos elementos. En concreto, es sumamente importante prestar cierta atención al público, en su papel receptor dentro de la experiencia dinámica que el teatro supone, por múltiples motivos. En primer lugar, porque es uno de los elementos esenciales para configurar el teatro en un proceso que pueda completarse: el teatro no puede producirse sin una audiencia que lo presencie. Además, dado el nivel primigenio en que la idea de espectáculo se encuentra, no podemos olvidar que esos tres elementos (dramaturgo, actores y espectadores) todavía no están tan firmemente disociados. Es verdad que en pocos años la tragedia se desarrolló como una disciplina artística consolidada y se instituyó una fuerte cultura de especialización para la elaboración poética de las mismas, por lo que no cualquiera las escribía; algo semejante sucede con el “oficio” del actor<sup>90</sup>. Pero sigue sin tratarse de una segregación social tajante y asistimos a mezcolanzas entre los “roles” dentro del esquema comunicativo de la experiencia trágica. También es preciso tener en cuenta que asistimos a un momento histórico convulso y sometido a numerosos cambios de forma muy frecuente. La gran variedad de contenido y forma que es posible percibir en la tragedia con solo atender a la información de los textos responde a una inmensa y forzosa permeabilidad por parte de estos espectáculos a su propio contexto social, encarnado en la audiencia. Como comenta Allan:

“Tragedy is no more immune to change than any other art form, since it too must respond to changes in audience and to developments in the wider cultural context”<sup>91</sup>.

En suma, todo aquello que se compusiera con el objetivo de representarse en un evento trágico habría de ser siempre coherente con la sensibilidad de su público y con la evolución de esta sensibilidad al paso del tiempo. Al hablar de esta sensibilidad no solo nos referimos a la percepción del mundo, escala de valores y sentido estético que cada una de esas personas tuviera y compartiese con los demás miembros de su misma cultura; también – sobre todo – hablamos de una sensibilidad específica correspondiente a ese ambiente concreto que se configuraba en el entorno de la experiencia trágica en Atenas. Dilucidar cómo sería ese ambiente de un modo totalmente fiable y además en profundidad no parece un objetivo plausible: la información con la que contamos es demasiado escasa, tanto desde la perspectiva de las evidencias arqueológicas como desde el enfoque de las fuentes

90 Véase Mastronarde (2010: 45). “The practice and craft of drama follow a detectable trajectory of increasing professionalization and specialization”.

91 Allan (2008: 70).

primarias de relatos contemporáneos sobre la experiencia teatral. Sin embargo, numerosos especialistas han realizado extensos estudios con el fin de ofrecer una versión satisfactoria, consecuente con los datos que sí poseemos y con las pocas certezas al respecto: Pickard-Cambridge quizá sea el ejemplo más completo y riguroso; destaca también el más reciente ensayo de Melinda Powers *Athenian Tragedy in Performance* (2014).

A pesar de las complicaciones que se presentan, nuestro objetivo es, una vez más, esclarecer de forma específica aquellos conceptos que resulten esenciales para nuestros propósitos. Para ello, tomaremos algunos aspectos concretos reconocidos en estos estudios, y centraremos la atención en ellos para realizar nuestra aproximación al público ateniense y a la recepción de estos espectáculos. Entendemos que todos estos aspectos condicionarían drásticamente las características de ese ambiente, y son fundamentales para explicar la singularidad del mismo frente a otras posibles concepciones (más modernas y lejanas) que puedan tenerse sobre la celebración de una representación teatral:

1. Contexto político de la ceremonia: La institucionalización del teatro en Atenas está indisolublemente ligada a la celebración de dos festividades religiosas: las grandes Dionisias en primavera, y las Leneas en invierno<sup>92</sup>. Estos festivales suponían una parte sustancial de la vida política de la *polis*: y, lo que es más importante, como ceremonias no incluían solamente representaciones dramáticas. El teatro solo constituía parte del desarrollo del evento público. Se trataba de eminentes acontecimientos sociales, en los que el Estado ateniense se veía implicado por completo. Este carácter político se torna mucho más relevante a medida que Atenas experimenta su mayor fase de crecimiento y auge en su estatus, a lo largo del período conocido como “Pentecontecia”. Como potencia, Atenas aprovechaba el contexto de las grandes festividades – especialmente el caso de las Dionisias, en las que la ceremonia acogía también visitantes procedentes de otras polis – para mostrar su poder y expresar sus valores de estado. De esta manera, se entendería que, en palabras de Crespo, “el teatro servía también como escenario sobre el que el Estado ateniense se representaba a sí mismo” (Crespo, 2015: 27). Es ello por lo que se incluían ciertos ritos de tipo exclusivamente político, precedentes a la representación de tragedias y comedias, tales como la exposición de los tributos presentados por los estados aliados y la procesión de los huérfanos de guerra (hijos de aquellos hombres que hubieran caído en la batalla)<sup>93</sup>. La influencia que este

92 Tenemos algunas noticias de otras festividades que también incluían representaciones dramáticas, pero fuera del entorno ateniense; se trata, con todo, de información muy escasa. Véase Pickard-Cambridge (1968: 45-9).

93 Para un desarrollo más extenso sobre el papel que desempeñaban estos ritos políticos en el festival de las Grandes Dionisias, véase Goldhill, “The Great Dionysia and Civic Ideology” en Winkler & Zeitlin (1990).

carácter político tan marcado tendría sobre el público y sobre las propias obras es bastante indudable; como señala Meier con respecto a la relación entre las diversas partes del festival:

“After such a prelude, it is hard to see how politics can have simply disappeared from the stage, even if the tragedies did transport the spectators”<sup>94</sup>.

2. Masividad y heterogeneidad: los espectáculos teatrales en Atenas se plantean con una expectativa de público multitudinario y diverso. Estos espectáculos tenían lugar en una estructura arquitectónica cuya capacidad de acogida se estima entre los catorce mil y los diecisiete mil espectadores. Tanto en una como en otra ocasión (fiestas Dionisias y Leneas) la convocatoria tenía carácter masivo (si bien en el caso de las Dionisias este carácter incluso se multiplicaría debido a la asistencia de múltiples visitantes foráneos)<sup>95</sup>. Dada su estrecha relación con la vida pública de la ciudad, así como con el concepto que Atenas tuviera de sí misma y quisiera transmitir, es probable también que en el público se alcanzaran cifras cercanas a la plena asistencia. Por los datos con los que contamos, podemos afirmar también que se trataba de una masa sumamente heterogénea, compuesta por hombres, mujeres – lo cual supondría una situación particular en cuanto a la concepción de la vida pública para la sociedad ateniense, firmemente patriarcal y confiada en un papel privado de la mujer frente al rol público del hombre – y un amplio abanico de edades<sup>96</sup>. Este ambiente masivo y a la vez diverso no podía pasarle inadvertido a un compositor de tragedias, ni tampoco al propio público, como resume Powers:

“Plays may not have been directed at homogenized male citizen audience, but instead at a heterogeneous audience, who may have influenced both the composition and reception of the plays”<sup>97</sup>.

---

94 Meier (1993: 58).

95 Véase Pickard-Cambridge (1968: 263).

96 Pickard-Cambridge (1968 : 263 – 5). Existe cierto debate en torno a la cuestión del público femenino. La posición en contra de la presencia de las mujeres en los espectáculos dramáticos encuentra su fundamento en la ausencia de alusiones directas a las mujeres en ciertos pasajes de comedia (género en el que las alusiones al público de forma explícita son frecuentes), lo cual se interpreta como una evidencia de que no podían encontrarse presentes en algunas referencias aristofánicas; sin embargo, otras evidencias del mismo género parecen dar cuenta de lo contrario, y existen referencias tardías de Ateneo y Platón a la población femenina en el contexto de los espectáculos teatrales.

97 Powers (2014: 29).



3. **Carácter único de la representación:** Así como el teatro estaba vinculado a unas fechas concretas, también estaba ligado al contexto de una competición con normas específicas. Llevar a cabo la representación efectiva de la obra que había concursado constituía una parte del premio (los arcontes elegían solo tres concursantes finales, en el caso de la tragedia, para producir sus piezas en el día de las festividades). Dado el estrecho vínculo que se establecía con el día del espectáculo y su participación en el certamen, estas piezas no estaban pensadas para ser representadas más que una vez. Hasta el siglo IV no tenemos noticia de la llegada de reposiciones<sup>98</sup>. Los espectadores por tanto acudían al espectáculo con la idea de ver una obra nueva en cada ocasión (“temporada”): cabe esperar por tanto que todos los poetas, en el momento de entrar en la competición y componer sus obras concretas, tuvieran muy presente que no existía la oportunidad de volver a poner sobre escena la misma historia.
  
4. **Libre expresión y *parresía*:** En parte como inevitable resultado de su condición multitudinaria, pero también por lo que parece haber sido una concepción cultural compartida en su sociedad, el público ateniense entendía su interacción con el espectáculo de forma activa. Se trataría de una masa caracterizada por lo que Powers denomina “demonstrative communication” (Powers 2014: 29). Estaríamos hablando de una masa escandalosa, agitada y que, desde la grada, intervendría constantemente en la representación. Esta intervención estaba además vinculada con el derecho que la audiencia reconocía a emitir su propio juicio acerca de la calidad de aquello que presenciaba: “There is plenty of evidence of the noisiness of Athenian audience, (...) approval and disapproval of a performance” (Pickard-Cambridge 1968: 272). A su vez, la comprensión por parte de todos en Atenas de este derecho como existente e incluso irrefutable hallaba sus fundamentos en el concepto de la *parresía*. Este concepto jurídico, más tarde expandido a todos los estratos de la vida política en Atenas, establecía la capacidad, la posibilidad – y, dependiendo de las circunstancias, sobre todo en materia legal, incluso el deber – de hablar con total libertad y sinceridad en el contexto público. Como apunta Mossman, garantizar esta libertad concreta estaba directamente asociado a la consideración de los atenienses de lo que había de ser un sistema político sano: democracia en oposición a la tiranía<sup>99</sup>. Por este motivo resultaba tan importante defenderlo en un ámbito como el teatro y las festividades en que se ubicaba, dada su fuerte condición cívica. Por ello

---

98 Véase Meier (1993: 60): “During the fifth century all plays were produced only once. Only in the fourth were there repeat performances”.

99 Mossman (2001: 381).



se imponía como un aspecto fundamental en la caracterización comunicativa del drama, tanto dentro como fuera del escenario.

Observando cada uno de estos aspectos concretos puede alcanzarse la conclusión sintética de que una representación teatral en el siglo V a.C. en Atenas se producía bajo unas circunstancias muy particulares, que la llevaban a su vez a contar con unas características excepcionales. Como espectáculo, su dinamismo y su potencia están vinculados también a un cierto carácter efímero: durante unos días, durante unas horas, lo que sucede en el contexto de las Grandes Dionisias cobra la mayor de las importancias, precisamente porque al salir de ella se habrá desvanecido. Por ello, es interesante plantear que el ambiente en el que se producía el espectáculo trágico y por tanto el espectáculo mismo, pueda definirse, volviendo a citar a Vernant y Vidal-Naquet, ante todo como “un momento”<sup>100</sup>.

Ninguna tragedia podía escribirse sin tener en cuenta este ambiente y las características de este público; las propias convenciones de la tragedia en lo referente a contenido y forma habrían de responder a lo que los espectadores y los propios autores, como parte de ese conglomerado social, esperasen de una pieza trágica. A su vez, este ambiente habría de generar una atmósfera determinada, que permitiría una percepción de las piezas muy distinta de la que podría obtenerse, por ejemplo, en un teatro más pequeño, ajeno a la política, donde no existiera la parresía, o hubiera perspectivas de repetición. Recogiendo las palabras ya citadas de Powers, tanto la composición como la recepción de las obras se verían influenciadas. Por tanto, es preciso que el poeta y el público compartiesen lo que Mastronarde denomina un “horizonte de expectativas”<sup>101</sup> con respecto a una tragedia. Es decir, que en todo momento hubiera una mínima conciencia común sobre qué era aquello que podía esperarse dentro de la representación y admitirse como parte de ella. Ese horizonte tenía que existir para que aquel juego de equilibrio emocional que sostenía la frágil condición mimética de la representación como algo inquebrantable se produjese y funcionara.

Dada la enorme diversidad y masividad que, como hemos visto, este público presentaba, este horizonte de expectativas compartidas había de apelar a aspectos tan intuitivos como profundos. Es ahora cuando resulta interesante recordar que el entorno que albergaba estas representaciones era un entorno ritual: un contexto religioso. Las representaciones teatrales atenienses se encuadran en un ambiente ritual en honor al dios Dionisio. Además, el mito – base de la religión griega – constituye el tema exclusivo de la poesía dramática (Gentili 1984: 3). Es posible afirmar que la religión impregnaba el ambiente

---

100 Vernant (1987: 19).

101 Mastronarde (2010: 47).

en el que tenía lugar una tragedia. El nivel de influencia de estas connotaciones religiosas en el propio desarrollo de la tragedia es lo que nos disponemos a investigar a continuación<sup>102</sup>.

***La religión como base y contexto para la tragedia. Singularidad de la religión griega.***

Para profundizar en las implicaciones sociales y culturales, así como estéticas, que tendría el componente religioso en la composición, desarrollo y sobre todo en la percepción por parte del público de las tragedias, es necesario establecer algunas pautas que nos eviten caer en un irreversible anacronismo. Como señala Rehm, es preciso recordar las diferencias entre la actitud pagana – correspondiente a los griegos de la época clásica – y la moderna en cuanto a la religión (Rehm 1993: 5). Y estas diferencias son muchas y notables. Pueden resumirse en tres puntos principales que pasamos a desarrollar a continuación: ortopraxia (frente a ortodoxia), inexistencia de verdad revelada (frente a necesidad de la misma) y politeísmo (frente a monoteísmo).

1. Ortopraxia: La religión griega centra su atención en la realización de unas determinadas prácticas religiosas. Las ideas que mantengan los miembros de esta comunidad religiosa *de forma individual* no tienen una importancia de gran consideración. El concepto de fe desde una perspectiva íntima no es relevante en los esquemas de esta religión. Esto significa, por ejemplo, que es perfectamente aceptable dentro de este sistema la duda o incluso la negación de algunas de las explicaciones ofrecidas en los relatos religiosos. Lo único que el sistema religioso requiere y garantiza es que se mantenga un orden de tipo práctico, una piedad cotidiana ligada de forma directa al buen funcionamiento del engranaje social. Parker resume la importancia de esta condición definitoria de la religión griega en el caso concreto de la sociedad ciudadana de Atenas:

“The Gods do not exist, the gods are indifferent to mortal affairs, the gods are indifferent to justice: these are three propositions about the divine that were

---

102 Ha dado lugar a gran discusión el grado de relevancia directa y explícita que el propio Dioniso tendría para los ciudadanos durante la representación dramática; la célebre cita popular transmitida por Plutarco οὐδὲν πρὸς τὸν Διόνυσον lleva al debate acerca de la consciencia que los espectadores habrían llegado a adquirir de la distancia real entre el componente religioso y el contenido concreto de las tragedias; para una mayor profundización, véase Scullion (2002: 125).

certainly thinkable in fifth century Athens, but were certainly not speakable in a civic context”<sup>103</sup>.

2. Inexistencia de verdad revelada: Al contrario de lo que sucede en aquellas religiones que poseen un texto escrito referencial para su teoría, principios y mandatos, en la religión griega no existe una versión única que dé cuenta de sus preceptos, tales como cuál es el sentido del universo, el origen del mismo o el papel que a los humanos corresponde. En palabras de la estudiosa C. Sourvinou-Inwood, “the nature of Greek religion has no dogma, no revelation, no scriptural texts” (Sourvinou-Inwood 2003: 12). El contenido de esta religión se fundamenta y transmite a través del concepto de mito, relatos simbólicos compartidos por la comunidad, que implican necesariamente la multiplicidad de posibles versiones e interpretaciones de la información que contengan, sin existir en ellos un único significado intrínseco o esencial<sup>104</sup>, ni tampoco, por lo tanto, una interpretación más válida que otra.
3. Politeísmo: La multitud de divinidades frente a una sola es la explicación simbólica – y a la vez explícita – de la gran diversidad que caracteriza a este sistema religioso. Los dioses son muchos porque funcionan como personificaciones de la enorme cantidad de matices y complejidades existentes en el transcurso de la vida humana. Como apunta Vickers, es un sistema inclusivo en el que los dioses representan el carácter no sistemático de la religión a la que pertenecen<sup>105</sup>.

Todos estos rasgos guardan a su vez una estrecha relación entre sí. El hecho de que se trate de una religión politeísta promueve la multiplicidad de interpretaciones, y al estar exenta de revelación fomenta la ortopraxis como medio de adhesión. En su estudio *Mito y Religión*, Vernant resume de la siguiente forma la interconexión entre todas estas características como definición de la religión griega:

“El politeísmo griego no descansa en la revelación; nada hay que fundamente, desde lo divino y por él, la apremiante verdad. La adhesión se apoya en el uso: las costumbres humanas ancestrales”<sup>106</sup>.

---

103 Parker (1997: 57).

104 Parker (1987: 188).

105 Véase Vickers (1979: 120).

106 Vernant (1991: 9).

Una vez se comprenden estos rasgos, puede entenderse también mucho mejor el hecho de que el teatro en Atenas pudiera tener un contexto religioso sin que este contexto colisionara con las particularidades que lo hacían genuino y que ya hemos revisado. Resulta muy difícil, por ejemplo, imaginar que pudiera producirse un espectáculo de tipo interactivo, con una libertad de expresión del nivel que requería la tragedia, si el contexto fuera el de una religión ortodoxa y que impusiera una verdad revelada.

Sin embargo, aun tratándose de una religión distinta seguía siendo una religión estructurada y con preceptos sólidos, por lo que el hecho de desarrollarse en un contexto de este cariz no podía resultar indiferente para la tragedia. Para poder analizar cómo se verían afectadas las representaciones por ese componente, necesitamos una definición más esencial del concepto de religión, que nos aporte las claves para comprenderla del modo más amplio posible y aplicable a la circunstancia que nos ocupa. En esta línea se encuentra la definición aportada por el sociólogo E. Durkheim en su estudio *Las formas elementales de la vida religiosa*, a la que decidimos acogernos:

“un sistema solidario de creencias y de prácticas relativas a las cosas sagradas, es decir, separadas o prohibidas; creencias y prácticas que unen en una misma comunidad moral [...] a todos aquellos que se adhieren a ellas”<sup>107</sup>.

Entendemos entonces como religión un conjunto organizado de prácticas y normas que afecta al grupo de forma entrelazada (“solidario”) y que busca una conexión esencial entre la totalidad de los miembros de ese conjunto. Esa conexión se logra gracias a la consideración común de que ciertos aspectos y/o elementos del mundo concebible y conocido pertenecen a una categoría distinta de la propia. En el caso de la religión griega, los dioses representan como entidades simbólicas todos esos elementos: aspectos asombrosos del mundo, que en algunos sentidos escapan no a la comprensión, pero sí a la explicación humana y desde luego a su intervención (desde fenómenos meteorológicos hasta emociones o pasiones, pasando por realidades sociales inherentes a las relaciones entre las personas, pero igualmente abstractas, como la guerra). Esos elementos a los que las divinidades del sistema politeísta representan tan solo tienen en común esa capacidad de admiración intuitiva sobre los mortales y, por tanto, esa diferenciación del plano de los humanos. Sin embargo, en ciertos estadios de religión (como es el caso griego) esta diferenciación se produce dentro de una conciencia de pertenecer al mismo mundo<sup>108</sup>. El

107 Durkheim (2008: 98). Publicado por primera vez en 1912, y sometido a numerosas revisiones posteriores; la primera edición traducida al español data de 1966. Citamos por la traducción española en la reedición de 2008, recogida en la bibliografía.

108 Véase Píndaro, *Nemeas*, VI, 1. “ἐν ἀνδρῶν, ἐν θεῶν γένος: ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν / ματρὸς ἀμφότεροι”

universo de los dioses es sorprendente para los hombres, y por supuesto supone una dimensión a la que no se puede tener acceso por su parte: pero no por ello es totalmente incomprensible. En palabras de la estudiosa C. Sorvinou-Inwood: “Greek religion is, above all, a way of articulating the world, of structuring chaos and making it intelligible” (Sorvinou-Inwood 2000: 19).

De este modo es posible comprender que esta religión tiene ante todo una función conectiva: ofrece un medio y un contexto para que muchos miembros de un conjunto se sientan parte del mismo. Su carácter intuitivo, de referencia a aquellos elementos que admiran a todos de forma individual, permite a su vez que se pueda conformar un ente colectivo mucho más compacto sin que la diversidad dentro de él sea un problema. Es por ello que resulta lógico el desarrollo del fenómeno teatral de la tragedia a partir del ritual, tomando la religión como base para desarrollar un entorno propio, e incluso un lenguaje común; este es también uno de los motivos por los que se arraiga de forma profunda a la vida de la colectividad ateniense. No solo Atenas representaba tragedias: la tragedia representaba, de alguna manera, a Atenas. En una relación tan estrecha que casi podría hablarse de simbiosis, la religión potencia el efecto del teatro tanto como el teatro los efectos del ritual. En una cultura del espectáculo, donde todo lo que se exhibía cobraba más relevancia y se apreciaba más por su carácter público, los rituales religiosos también tenían un espacio donde acogerse a esa sensación espectacular y por tanto causar una mayor impresión sobre los miembros de su comunidad. Como explica Kowalcic:

“The potential of ritual lies in the fact that it is not read or told, but acted out; it is ritual's performative aspect that makes it a powerful agent in society”<sup>109</sup>.

Pero, además, para la representación dramática de la tragedia, el contexto religioso satisface una necesidad fundamental, compleja a la vez que profunda: supone la garantía de que se alcanza el horizonte de expectativas compartido entre todos los participantes de la experiencia teatral (autor, actores, público). Y supone además la seguridad de que ese horizonte de expectativas tenga un enfoque muy concreto. La base religiosa ofrece un planteamiento del cual se obtiene el material para la creación de personajes, ambientes o circunstancias: divinidades, héroes, un pasado legendario – algo que todos comparten. Nadie en el público dudaba ni de quiénes eran los personajes, espacios o momentos que veía sobre el escenario: pero también sabía, a ciencia cierta, que no pertenecían a una dimensión tangible, compartida por ellos. El límite de la comprensión de aquello que se representaba como una ficción estaba garantizado gracias a la relación con el universo mítico y religioso. Como explica Vernant:

---

<sup>109</sup> Kowalcic (2007: 44).

“Tragedy depicted on stage characters and events that, in the actual manifestation of the drama, took on every appearance of real existence. Yet, even as the audience beheld them with their own eyes, they knew that the tragic heroes were not really there nor could, since (...) by definition belonged to a world that no longer existed, an inaccessible elsewhere (...) Tragedy thus opened up a new space in Greek culture, the space of the imaginary, experienced and understood as such”<sup>110</sup>.

Por otro lado, al construirse sobre este tipo de referentes, es posible abordar casi cualquier tipo de historia sin correr el riesgo de que se pierda el enfoque común que la tragedia necesita; la conexión permanente con el ritual del que se alimenta la representación garantiza la retención de una perspectiva trágica por parte del público. La gran variedad de contenido y forma que observamos en las diferentes tragedias que se conservan y que, por este motivo, se advierte y reconoce en el género mismo, era posible sin que nadie en el público dudase de la cualidad trágica de las obras que presenciaba, ni se desconcertase porque los planteamientos fueran diferentes. Dado el vínculo de esta religión con la colectividad, este contexto además creaba un espacio para la intimidad del ciudadano como individuo dentro de un grupo del que no dejaba de sentirse adherido en ningún momento. En palabras – una vez más – de Sorvinou-Inwood:

“The nature of Greek religion invited the creation of a locus of exploration of religious problems (...) The changing circumstances (...) would have made explorations of the human position in the cosmos highly desirable”<sup>111</sup>.

Es así como puede llegar a comprenderse que la religión sea uno de los elementos definitorios más importantes en la identidad y la cualidad de una tragedia: es el sustrato fundamental de su condición genuina, ofrece el material con que construir un denominador común para su público, una base compartida sobre la que pueda erguirse una inmensa variedad e innovación formal<sup>112</sup>. El espíritu solemne y serio que se entiende como ligado a la tragedia está garantizado tanto desde el punto de vista de la predisposición del público,

---

110 Vernant (1988: 187).

111 Sorvinou Inwood (2003: 12).

112 Conviene matizar que la consideración, defendida durante esta sección del estudio, de que el componente religioso influyera de un modo sustancial en la configuración social y cultural de la tragedia ateniense no implica la interpretación consiguiente de que deba entenderse la tragedia como un ritual puro en el contexto de la polis, ni como un fenómeno cuya vinculación con el concepto dionisíaco la condicionara hasta el punto de depender de esta divinidad para existir y desarrollarse. El trabajo de Scullion “Nothing to do with Dionysus: Tragedy misconceived as Ritual” (2002) explica los múltiples argumentos con que se

imbuido por ese contexto, como desde la perspectiva del contenido de las tragedias. Porque nada que incumba a dioses y héroes, nada que pueda situarse en esa esfera religiosa, es nunca irrelevante, liviano o de escasa profundidad intelectual y emocional.

***Sabiduría trágica: el mito como base para una intención universal de la tragedia***

Hemos visto que la especial conexión que puede producirse entre religión y drama trágico se debe ante todo a la naturaleza particular de esta religión. Uno de los aspectos característicos más importantes de esta naturaleza en relación con la representación dramática es que pivota alrededor del concepto del mito (frente a la alternativa de la revelación única). El hecho de que los mitos supongan la fuente principal de conocimiento religioso dota a esta religión – y a esta cultura – de una condición narrativa profundamente arraigada, ya que un mito ante todo es un relato, una historia. Por supuesto, su definición como concepto no es sencilla en absoluto. Tomaremos en principio la ofrecida por J. M. Losada (2016), por considerarla suficientemente amplia, reciente y abierta a posibles matizaciones que añadiremos a continuación.

“El mito es un relato, explicativo, simbólico y dinámico, de uno o varios acontecimientos extraordinarios personales con referente trascendente, que carece en principio de testimonio histórico, se compone de una serie de elementos invariantes reducibles a temas y sometidos a crisis, que presenta un carácter conflictivo, emotivo, funcional, ritual y remite siempre a una cosmogonía o a una escatología absolutas, particulares o universales”<sup>113</sup>.

También algunas de las características esenciales estudiadas por Graf resultan de particular interés para nuestra aproximación al mito y – sobre todo – a su utilización en la tragedia:

---

puede comprender que la tragedia tuviera una independencia “en forma y contenido con respecto al culto dionisiaco” (Scullion 2002: 125). No parece incoherente, sin embargo, entender que la religión y el ritual atenienses constituyeran un punto de influencia fundamental en la construcción del espectáculo trágico (como el propio Scullion reconoce, 2002: 136) sin que por ello la tragedia llegara necesariamente a integrarse como uno de estos elementos en toda su significación y formas de manifestarse.

113 Losada /2016: 70).

“Myths are traditional tales; they do not coincide with particular texts or genres; they are transmitted from generation to generation without anyone knowing who created them; they contain information about the world, culture, society and institutions”<sup>114</sup>.

Wright añade al estudio algunos detalles particularmente importantes para nuestros propósitos. Para empezar, el hecho de que no existe una única versión, canónica y autorizada, para el mito, sino que estos responden a una vasta tradición no sistemática. Es esto por lo que resulta perfectamente posible (y es, de hecho, frecuente), la convivencia de versiones contradictorias de un mismo relato mítico, o acerca de alguno de los aspectos concretos a los que esa historia concierne<sup>115</sup>. Sobre esta tradición narrativa, abierta y diversa, se configuran todos los argumentos de la tragedia ática. Es interesante examinar por qué esta fusión resulta tan efectiva, y tuvo tanto éxito.

Por un lado, el contenido de la tragedia se construye sobre la base del mito para asegurar el mayor alcance posible sobre una colectividad de grandes proporciones; y por otro, como herramienta poética, el mito ofrece unas enormes posibilidades de profundización intelectual sin romper la magia del proceso mimético que supone el espectáculo dramático. Ambas cuestiones se hallan estrechamente ligadas entre sí. Gracias a esa capacidad de conexión entre la comunidad que, como hemos visto, tiene el aspecto religioso, los mitos constituyen relatos cuyo conocimiento está generalizado en el contexto de la antigua Grecia. Además, al tratarse de fuentes de sabiduría oral (no existe un único texto de referencia donde se encuentre algo que pueda llamarse versión definitiva de ninguna de las narraciones míticas), cada miembro de la comunidad interviene en la propia construcción continua del mito a través de su comprensión y transmisión del mismo. Por este motivo, otra de las características que define al mito es su pertenencia a una cultura compartida<sup>116</sup>. Por ello es posible afirmar que todos los mitos son “narraciones colectivas”, como apunta Allan<sup>117</sup>. Esta generalidad que caracteriza al mito permite utilizarlo para abordar cuestiones abstractas en el universo concreto de la representación y del momento

---

114 Graf (1993); recogido en Wright (2005: 62).

115 Wright (2005 : 70). Sobre este aspecto también advierte en su trabajo 'Algunas reflexiones sobre mitología griega: problemas de interpretación y definición' Nieto Hernández (1998: 17); en él comenta que una importante parte de la complejidad del mito griego reside en que “no es un sistema coherente ni perfecto, sino que esta multiplicidad de variantes entran muchas veces en conflicto unas con otras”.

116 Véase Parker (1987: 188).

117 Allan (2008: 10).



puntual de ejecutarla y presenciarla: es el instrumento por medio del cual es posible elevar las historias dramáticas hasta tratar asuntos de tipo universal. Así lo explica Mastronarde:

“Tragedy's use of mythological subject already bespeaks a transposition of focus from the immediate to the distant, from the particular to the general and thus opens a space for universalizing concerns”<sup>118</sup>.

De esta manera, el mito proporciona un amplio abanico de referentes para la creación de personajes e historias, cuya integración en la cultura popular de la audiencia asegura una comprensión general desde el comienzo, pero sobre todo, al tratarse de referentes trascendentes, determina el tono serio y elevado de la representación *sea cual sea el desarrollo de la trama*. El público percibiría esta cualidad trágica vinculada a la profundidad reflexiva y sentiría, como parte de ese intercambio emocional que el proceso mimético implica, la invitación a reflexionar sobre la propia condición humana y su lugar en el mundo<sup>119</sup>. Gracias al universo poético del mito se ponía en relación la capacidad estructuradora de la religión griega, que ante todo busca ordenar el caos, con la percepción y el asombro individual ante los aspectos más complejos, abstractos y difíciles de entender para el ser humano. Sin necesidad de encontrar y desarrollar una explicación lógica para esos aspectos, el escenario se convertía en un espacio donde plantear las dudas (morales, sentimentales, éticas y sociales) propias del hombre como parte consciente de un todo, así como la desolación que estas dudas pueden llegar a provocar en cualquier ciudadano, en cualquier espectador. Aquí parece encontrarse la base del concepto que Nietzsche comprendía como “sabiduría trágica”<sup>120</sup>: el interés de la tragedia por el sufrimiento o el dolor nace de su interés por la complejidad – en ocasiones, incomprensible – del hombre dentro del cosmos. Tal y como describe Conacher en su estudio *Euripidean Drama*:

---

118 Mastronarde (2010: 45).

119 Una vez más remitimos a Mastronarde: “The most important discrimination was not based on plot-type or story-pattern, so much as on social and ethical valence (...) The world of myth provided that serious subject” (2010: 51).

120 Concepto desarrollado durante *El Nacimiento de la Tragedia*. La idea de un tipo de conocimiento (σοφία) particular contenido en el discurso trágico ha permanecido en los estudios posteriores, considerándose que la denominación romántica de “sabiduría trágica” resulta además coherente con ese carácter intuitivo, a la vez que profundo e intelectualmente complejo, que presentaría esta forma de conocimiento en la tragedia. Remitimos una vez más a Rutherford (2010: 365 y ss).

“The Greek tragic idea seems to have had its roots in the desire to find some principle by which the catastrophic suffering observable in the world might appear not as chaotic, haphazard and senseless, but as a part of an intelligible order”<sup>121</sup>.

Era así como, en el contexto ateniense, el aspecto más íntimo del individuo cobraba la mayor relevancia al encontrarse en uno de los momentos colectivos más importantes de su vida en sociedad. Unidos por un imaginario común proporcionado por el mito, todos los espectadores sentían al mismo tiempo la oportunidad de enfrentarse, de forma trascendente, con su condición individual de seres humanos. La convención de utilizar el tema mitológico como brújula narrativa en las obras trágicas, así como la de mantener un tono serio, oscuro en cierta medida, se configura a través de la búsqueda de este estadio de emoción grupal<sup>122</sup>.

### ***Lenguaje simbólico: distancia, empatía y vínculos con la realidad contemporánea en la tragedia***

Dado que, como se ha visto, la base mítica aseguraba un conocimiento generalizado por parte del público de los sucesos esenciales que componían la historia presentada, el público no podría fundamentar su interés por la obra simplemente en la resolución de esa historia. El contenido de una tragedia tenía que traspasar los límites de la narración diáfana para el espectador. El hecho de que, además, esa historia se presentase en el marco del código de la poesía contribuye en gran medida con este propósito, ya que la comunicación de la mitología por vía poética estaba profundamente integrada en la conciencia general de la Grecia Antigua<sup>123</sup>. Por ello, el hecho de que el escenario y todo aquello que se representase sobre él constituyera una vía para abordar cuestiones abstractas, con la intención de alcanzar una perspectiva universal, convierte el conjunto conformado por el desarrollo y contenido de la representación en una imagen de tipo simbólico. Esto no resulta en absoluto

---

<sup>121</sup> Conacher (1967: 3).

<sup>122</sup> Es interesante tener en cuenta que el mito es además una forma de construir identidad, por lo que su utilización en la tragedia reafirmaría la estrecha vinculación íntima con el conjunto del público; tal y como apunta Espelosín (2001: 138), “la mitología griega es un medio de comunicación entre todos los que la asumen. Y el hecho de asumirla es una forma más de reconocerse como griego”.

<sup>123</sup> Una vez más remitimos al estudio de Nieto Hernández (1998: 19), donde se comenta la suma relevancia que tiene la poesía en tanto que alcanza la función de dar forma a la tradición mítica en el marco de una cultura que no cuenta con libros sagrados.

descabellado si tenemos en cuenta que tanto la religión como la poesía son territorios cuya interacción con el símbolo es permanente, e incluso, a veces, dependiente<sup>124</sup>. Es esto por lo que podemos afirmar que el discurso de la tragedia, en tanto que poético y religioso a partes iguales, había de ser también necesariamente simbólico. Desde el punto de vista del público que absorbe ese discurso representado sobre la escena, esto significa que todos los referentes utilizados en la tragedia tienen una posible interpretación trascendental, en la que esos referentes alberguen un significado más allá del papel que desempeñan o la función que cumplen dentro de su trama específica. Esta condición simbólica puede aplicarse tanto al aspecto narrativo como al poético (hartos difíciles de entender por separado en el mundo de la tragedia). Espacios, ambientes, personajes, e incluso las propias líneas argumentales presentadas cuentan con parámetros fijos en su caracterización mítica; la elección de uno u otro por parte del poeta a la hora de desarrollar su propia historia estaba relacionada con cuáles de esos aspectos le interesaba potenciar y reflejar. Y es de esperar que el público también percibiese el especial protagonismo que de pronto cobraban estos aspectos.

Esta interpretación, por supuesto, no es la *única* interpretación. La trama en sí misma nunca pierde importancia para un espectador de teatro, que se encuentra inmerso en las vicisitudes de la misma aunque la conozca previamente. Del mismo modo podemos dar por hecho que el público apreciaría la belleza de las palabras, versos, música e imágenes poéticas también por sí mismas, sin necesidad de establecer una relación inmediata y constante con otra realidad a la que pudieran hacer referencia. Pero podemos adivinar un carácter simbólico general en el planteamiento del espectáculo, propiciado por la doble condición religiosa y poética de la representación, que pondría al público en una determinada predisposición a la hora de vivir esta experiencia como algo más que una historia que empieza y acaba en sí misma. A este estilo basado en el símbolo y la metáfora hemos de sumarle la fuerte conexión que todo proceso espectacular busca establecer con su espectador: era objetivo primordial de una representación trágica que el público pudiera encontrarse reflejado, de alguna manera, en el escenario. Desde este punto de vista, es esperable que el espectador buscara entender al protagonista – héroe – de la representación como un símbolo universal, cuya aventura representase aspectos que él mismo también pudiera experimentar en su vida actual o sentir en su propia individualidad.

---

124 Geertz (1973: 90) define religión como un “sistema de símbolos” en su ensayo “Religion as a Cultural System”.

Todo símbolo y metáfora implica hablar de más de una realidad<sup>125</sup>. Cabe plantearse una vez asumida esta caracterización cuál era la “otra” realidad a la que haría referencia el discurso simbólico de la tragedia. La pregunta más relevante en este sentido es si existía un vínculo con la realidad contemporánea. La complejidad de la respuesta reside, sobre todo, en la escasez de la información fiable que tenemos al respecto, así como en el increíble riesgo que comporta definir con exactitud cuál era la intención de un dramaturgo o la percepción de un espectador cuya situación nos queda tan distante. Sin embargo, podemos deducir a raíz de los pocos datos que tenemos con seguridad que este vínculo sería bastante esperable en una sociedad donde, como hemos visto, las relaciones entre actividades festivas como el teatro y la vida política o pública eran sumamente estrechas. Parece razonable asumir que, como resumen Domínguez Monedero y Pascual, el teatro abriese una puerta lógica a la cavilación sobre la propia polis, cuya situación a todos incumbía y por todos había de ser necesariamente recordada en un momento de carácter colectivo tan fuerte, “no mediante la alusión directa, sino a través de la alegoría, utilizando el mito como base para inducir a la reflexión” (Domínguez Monedero & Pascual 2007: 337); es a través del símbolo, gracias a ese lenguaje de tipo metafórico que se había construido, que esta llamada de atención sobre el mundo que existía fuera del escenario podría realizarse con cierta sutileza. La referencia directa se evitaba de este modo, aprovechando además el tono serio y de gran profundidad que, como se ha visto, impregnaba el planteamiento de la experiencia trágica.

No cabe duda de que es preciso aproximarse con cierta cautela a esta consideración. Para empezar, porque, como hemos apuntado antes, el hecho de que existiera la posibilidad de establecer una interacción simbólica entre la representación y otras realidades propias e íntimas de los espectadores no significa que esta interacción fuese la única que se produjera durante el espectáculo. El lenguaje y el ideario de la tragedia propiciaba este tipo de asociaciones, pero no las hacía obligatorias. No estamos ante una forma de expresión artística fundamentada en la propaganda, ni siquiera se atribuye oficialmente una función moralizante. Además, no podemos olvidar que la tragedia se desarrolla dentro de los términos de una competición formal, por lo que la prioridad del dramaturgo no es otra que la de vencer en esa competición.

Sin embargo, el hecho de que la tragedia ática se situara en un contexto tan imbuido de su propia política – siendo por tanto también un fenómeno político en sí mismo – así

---

125 Tal y como señala Culler (1976: 263), el empleo del símbolo constituye una práctica cuyo objetivo, dentro del ámbito de la poesía, es crear fórmulas gracias a las cuales lo particular pueda fundirse de modo prácticamente indisoluble con lo general. Es interesante también como referencia más extensa sobre el interés del símbolo y sus variantes – tales como la alegoría – en el mundo poético desde la antigüedad hasta nuestros días el estudio de Brittain, *Poetry, symbol and allegory: Interpreting Metaphorical language from Plato to the present* (1959).

como su estrechísima ligazón con la colectividad no podía pasar desapercibido. Esa búsqueda de equilibrio entre el valor del individuo y el del grupo, contenido en la esencia de la configuración trágica, sin duda potenciaba la reflexión sobre el mundo propio, un mundo complejo y arduo, tal y como en la tragedia se muestra, compartido por toda la polis. Además, el siglo V a.C. es un periodo convulso para Atenas, lleno de cambios y virajes bruscos en sus circunstancias como pueblo. Es de esperar un ambiente poblado por las dudas sobre las grandes cuestiones ideológicas, tales como la propia identidad, la dureza del futuro o la visión colectiva de otros pueblos. Dados los mecanismos de empatía establecidos mediante el uso del mito, la representación trágica se convierte en una oportunidad única para enfrentar al ciudadano con sus problemas contemporáneos ofreciéndole, al mismo tiempo, una distancia que pueda proteger su sensibilidad al respecto. La lejanía del escenario y de los símbolos utilizados – referentes que, como apuntaba Vernant, desde el comienzo dejan clara su incompatibilidad con el mundo actual externo al escenario – aseguran que la reflexión se produzca “a salvo”, en un contexto de respeto por la propia individualidad. La distancia propiciada por el lenguaje simbólico es una distancia flexible entre el universo de la tragedia y el mundo externo; el autor puede poner el énfasis en los aspectos más lejanos o en los más próximos.

Creemos que Allan aporta una estupenda síntesis de esta posición intermedia en su introducción a la pieza eurípidea *Los Heraclidas*:

“Tragedy is not a form of political propaganda and precise reference to Athenian history is not core concern. Nevertheless (...) tragedy, though set in the heroic past, is constantly exploring contemporary issues (...) directly challenging this audience to reappraise their assumptions and to review their history (both past and present) in a both critical manner”<sup>126</sup>.

Por tanto, concluimos que, como estructura narrativa y poética, el objetivo de una tragedia sería proponer un relato mítico, de contenido elevado y serio apoyado en ese fundamento mitológico, que aprovecha su carácter basado en el símbolo para establecer así una conexión más profunda con su público, capaz de comprender que se encontraba ante una gran metáfora de su propio mundo en la que se abordan problemas y dudas universales: una parte importante de la experiencia trágica descansa en la capacidad de elección del espectador sobre la interpretación de esa metáfora.

---

126 Allan (2001: 44 – 6).

**Mundos posibles de la ficción trágica: un universo de transgresión**

El último paso que parece indispensable en nuestro camino hacia la perfilación de la idea de tragedia de un modo que tenga presente la complejidad del mismo a la vez que sus restricciones socioculturales, históricas y contextuales consiste en la profundización sobre el propio contenido conceptual de la representación trágica, una vez que se hace claro que este contenido debe de presentarse de una forma seria y elevada, tener una aspiración de cierta profundidad, y aspirar a la trascendencia en todos sus sentidos – intelectual, emocional y social – en su transmisión hacia el público. Para ello debemos ahondar en los matices y las múltiples posibilidades que otorgaría el paisaje de la ficción trágica en el siglo V a.C., persiguiendo hallar, por un lado, cuál sería el aspecto (o los aspectos) en que todas las propuestas narrativas presentadas en el contexto de una representación trágica habrían de resultar semejantes, diferenciándose así de otros tipos de representaciones o planteamientos dramáticos del mismo momento.

El concepto “ficción trágica” definirá en nuestro estudio el contenido que se presentaba en una pieza destinada a ser representada en un espectáculo trágico antiguo, así como los “mundos posibles” que este contenido contempla. Por “mundos posibles” nos referiremos a los distintos planteamientos narrativos, poéticos y dramáticos que pueden ofrecerse dentro de este contexto de ficción trágica<sup>127</sup>. Alcanzado este punto de nuestra reflexión, podemos asumir que existe una gran variedad de mundos posibles en la ficción trágica. El contenido de toda obra perteneciente al género trágico puede responder a una gran heterogeneidad dentro de unos parámetros bastante amplios. Así, los límites de la estructura narrativa de la tragedia son los establecidos por la cultura heroica de su tiempo. El tema ha de ajustarse a un ámbito de rasgos míticos y el entorno general tomar sus referentes de un espectro heroico, lejano y reconocible como perteneciente al pasado: pero, a partir de ahí, las posibilidades se multiplican y se dispara la libertad del dramaturgo a la hora de modelar su propia historia (una vez más, ha de recordarse el contexto competitivo y el carácter único del espectáculo; sin duda, un poeta buscaría destacarse sobre los demás participantes y esto habría de llamarlo a la exploración de su propia originalidad). Así pues, sabemos que era posible, por ejemplo, construir el argumento a partir de referentes no estrictamente mitológicos, de los que sí existiera testimonio histórico; es el caso de *Los Persas*, de Esquilo (o de las dos obras de Frínico no conservadas, *Toma de Mileto* y *Los Persas*). Esta posibilidad se encontraba contemplada en el horizonte de expectativas dramáticas

---

127 El estudio se ajusta aquí al marco definitorio de Rodríguez Pequeño (1995: 138) sobre los diferentes límites de los planteamientos de la ficción en la literatura y las posibles influencias e incluso ruptura de líneas divisorias entre estos planteamientos.

de la ficción trágica siempre y cuando el argumento se presentara de forma exaltada, heroica por tanto, estableciendo la distancia necesaria con el mundo externo<sup>128</sup>.

La complejidad de la empresa que supone definir de un modo más exacto esos límites establecidos para la creación de mundos posibles en la ficción trágica puede abordarse desde diversos enfoques. Desde una perspectiva general, lo más abierta posible, Sorvinou-Inwood propone una interesante distinción entre varios posibles planteamientos espectaculares y narrativos de la tragedia, diferenciándolos según la magnitud de la distancia que llegaría a establecerse entre el “mundo de la representación” y el “mundo del público”. Según esta estudiosa, las obras se diferenciarían entre aquellas que se desarrollan en un tiempo y espacio exclusivamente heroicos, por lo que establecen la mayor distancia posible con el público; aquellas cuyo desarrollo se produce en el mismo tiempo en uno y otro mundo, y además abordan temas que conciernen de forma directa al público actual, por lo que no existe distancia y el choque para el espectador llegaría a resultar agresivo (sería el caso, por las noticias que conservamos, de la no conservada *Toma de Mileto*, de Frínico<sup>129</sup>); y, por último, las obras que ella califica de “contemporáneas”, en las que la distancia con la audiencia es de tipo emocional o personal: aunque el mundo espacio-temporal se reconozca como propio, se establece una distancia de tipo simbólico, al exaltar la historia con el estilo del mito (sería el caso de *Los Persas*, de Esquilo<sup>130</sup>). Lo que encontramos más atractivo del planteamiento de Sorvinou-Inwood es su apreciación acerca de la relevancia del nivel de lejanía o proximidad entre los entornos de dentro y fuera del escenario. Su análisis nos permite comprender que, para construir los universos trágicos de ficción, la distancia notable entre ambos entornos debía mantenerse; de lo contrario, la frustración del espectador en una u otra dirección rompería el equilibrio del espectáculo<sup>131</sup>. Al mismo tiempo, esta distancia habría de mantener su carácter flexible, que ofreciera la posibilidad de acercar en grado de mayor o menor intensidad o evidencia los mundos del público y de la representación. Mientras tal distancia se mantuviera, en una tragedia se podía construir un inmenso abanico de mundos posibles de ficción, que responderían a las preferencias de cada autor – el cual, dado el contexto competitivo que una vez más

---

128 Sobre la composición de la pieza esquilea alrededor de fundamentos heroicos – especialmente en lo referido a sus personajes principales, véase García Novo “Las dos caras del protagonista en *Los Persas*, de Esquilo” (2005).

129 La noticia proviene de Heródoto (*Historias*, VI. 21) que relata el fracaso de Frínico con esta obra.

130 Según Sorvinou-Inwood, (2003: 15 -7), esta amalgama entre material histórico y puramente mitológico habría constituido un experimento poco exitoso y, en consiguiente, abandonado en lo sucesivo.

131 Esta frustración parece ser la que afectó a *La Toma de Mileto* de Frínico, presentada ante el pueblo ateniense cuando el episodio apenas acababa de suceder, rompiendo el equilibrio necesario de la distancia entre escenario y público. Véase Heath (1987: 9): “The poet was fined and the play banned (...) because the tears were shed over misfortunes that touched the audience too closely”.

recordamos, ante todo buscaría distinguirse de sus rivales para llamar la atención del público sobre su pieza.

No cabe duda de que resultaría increíblemente complicado, por no decir imposible, realizar una clasificación infalible dando cuenta de aquello que sí podía incluirse y qué no se debería incluir en los amplísimos márgenes de contenido de una tragedia ateniense. Sin embargo, creemos importante destacar que un denominador común a todos esos mundos posibles – al menos en el corpus que conservamos – es su carácter *transgresivo*. Una tragedia no solo propone un relato lejano, mítico, serio y profundo, ni siquiera es sencillamente una historia sobre sufrimiento: la tragedia presenta un conflicto con el esquema de valores de la audiencia, un relato cuyo planteamiento suponga un fuerte impacto para sus principios asumidos. Por este motivo, todos los argumentos trágicos giran en torno al concepto de límite, y construyen su trama, curva hacia el clímax y resolución pivotando sobre la amenaza que supone el traspaso de ese límite. Esto puede observarse atendiendo a la célebre cadena conceptual y semántica, que establece una serie de “pasos hacia la catástrofe” en el mundo de la tragedia – κόπος, ὕβρις, ἀμαρτία, ἄτη, νέμεσις; todos estos conceptos se conforman en torno a la acción humana con respecto a un límite esencial, cuya condición intocable está profundamente arraigada en los parámetros culturales de la sociedad contemporánea.

Esto significa que las historias planteadas por una tragedia resultan imposibles desde su planteamiento espacio-temporal y dimensional, pero también tienen un componente de brutal inverosimilitud desde una perspectiva moral, ya que su conflicto – y por tanto su trama – parte de la puesta en duda, en ocasiones incluso de la pura destrucción, de las leyes más elementales y fuertemente arraigadas desde el punto de vista ético y social. El hecho de observar cómo alguien llegaba a quebrantar esas normas tan básicas supondría un profundo choque emotivo para cualquier potencial espectador, ya que todos serían – dentro de su enorme heterogeneidad – sensibles a la escala de valores establecida por el fuerte entramado social de la polis. Es preciso, además, recordar que la tragedia persigue despertar un enérgico sentimiento de empatía en el espectador con respecto al protagonista, con lo que la conmoción del público ante la transgresión de los propios valores que se produce en el escenario sería mucho mayor. La situación, el espacio, el tiempo, y el desarrollo de los sucesos y conductas humanas dejan clara una notable condición de imposibilidad; pero el público se siente intensamente vinculado al centro de toda esa historia, por lo que, durante el transcurso de la tragedia, llega a sentirlo posible – y por tanto, temible.

Una tragedia es, por tanto, un desafío; y es de ahí de donde puede deducirse su carácter turbulento y doloroso, vinculado con ciertas sensaciones de terror que han de producirse en el espectador y fueron descritas por Aristóteles. Es ahora un buen momento para traer a colación la definición que este mismo teórico aportó para la tragedia – cuyo



interés descansa, sobre todo, en el hecho de que se trate de una percepción más próxima a la definición contemporánea del género que la nuestra – en su *Poética*<sup>132</sup>:

Ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως καὶ τελείας μέγεθος ἐχούσης, ἡδυσμένῳ λόγῳ χωρὶς ἐκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρῶντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας, δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

“Es, pues, la tragedia la imitación de una acción seria y completa, de cierta extensión, con un lenguaje sazonado, empleado separadamente: cada tipo de sazonamiento en sus distintas partes, de personajes que actúen y no a lo largo de un relato, y que a través de la compasión y el terror lleva a término la expurgación de tales pasiones”<sup>133</sup>

Más allá de que se desee o no compartir por completo los postulados aristotélicos para el estudio de la tragedia, puede comprobarse que la definición aportada por el filósofo da cuenta del tono serio y de cierta profundidad, tanto en su contenido como en su forma, que requiere la tragedia para presentarse como tal (μέγεθος... ἡδυσμένῳ λόγῳ), así como de su obligatoria dependencia de la comunicación mimética y el espectáculo para distinguirse de otros tipos de ficción (δρῶντων καὶ οὐ δι’ ἀπαγγελίας). Pero el aspecto que hallamos más interesante en la percepción aristotélica, precisamente por encontrar una íntima vinculación con la transgresión que ha de motivar y dar impulso al desarrollo narrativo de la tragedia, reside en su última frase: δι’ ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν. Con esta expresión, Aristóteles busca comprender cuál es la diferencia entre la tragedia y otros géneros basándose en las reacciones que esta provoca (o persigue provocar) en su público. La teoría fundada en las ideas de terror y compasión, apoyada en estos términos concretos es particularmente ilustrativa. Pues se trata de dos conceptos cuya significación en griego implica, por un lado, una gran intensidad física de las respectivas sensaciones; por otra parte, ambos cobran su sentido más explícito a partir de eventos cuya fatalidad alcanza cotas considerablemente altas. La

132 Por supuesto no deja de ser importante notar que esta percepción, aunque más próxima, no es directamente contemporánea del fenómeno de la tragedia clásica, sino ligeramente posterior (siglo IV a.C.); Scullion (2002: 104) hace notar la cautela que se precisa al leer determinados pasajes de Aristóteles y tomarlo como una autoridad indiscutible en ciertos aspectos, por ejemplo, en su necesidad de explicar también los orígenes del género, dada su evidente lejanía con tales comienzos.

133 Aristóteles, *Poética* 1449b (traducción de López Eire 2002: 45).

compasión expresada con el término que escoge Aristóteles se ubica en el entorno de la piedad fúnebre, asociada al planto de los muertos y al desahogo físico vinculado a los instantes posteriores a la desgracia irreparable. Por su parte, tenemos otra referencia aristotélica sobre la comprensión del pensador del concepto de miedo cuando se utiliza bajo este término, en la *Retórica*: tal clase de tribulación es aquella que viene provocada por contemplación y advertencia de la desgracia inminente. Así pues, Aristóteles utiliza su referencia al miedo como forma de definir la necesidad de que en una tragedia el espectador sufra por la inminencia de la fatalidad, y la compasión para condensar el dolor que el proceso de empatía anteriormente experimentado conlleva por fuerza en el público<sup>134</sup>.

De esta manera, la teoría elaborada por Aristóteles a partir de su percepción del género trágico en su conjunto explica tanto la obligatoriedad de la proyección empática que conlleva la construcción de una tragedia a través de sus personajes como la necesidad de que tal empatía se base en compartir una sensación de desasosiego. Ese es el desasosiego que se produce en un individuo que se sabe parte de un conjunto al observar que una línea intocable para la moral del grupo al que pertenece – y a la suya en su más íntima noción de identidad, por tanto – se cruza o amenaza con poderse cruzar<sup>135</sup>. Es así como puede concluirse que la convención del carácter siniestro, oscuro y atribulado de la tragedia no está basada en el gusto arbitrario y concreto por las reacciones negativas o desagradables del espectador; esas reacciones son una consecuencia lógica derivada del impacto ante una transgresión de los principios fundamentales.

### ***Recapitulación y consideraciones finales***

Conviene ahora realizar una síntesis de los preceptos principales trabajados en esta primera sección de nuestro estudio. Entendemos como tragedia un espectáculo desarrollado en el contexto del certamen dramático de las festividades religiosas de Atenas, serio y elevado en su planteamiento, que presenta, con un discurso poético y simbólico, una

---

134 Una extensa, clara e interesante explicación sobre las matizaciones de los términos aristotélicos, su raigambre semántica desde una perspectiva histórica del griego antiguo (y su literatura), y su aplicación en la *Poética*, puede encontrarse en Fuhrmann (2011: 63). También en este estudio puede hallarse la referencia al empleo aristotélico del término del terror en su *Retórica*.

135 El reciente estudio firmado por Dunbar, Teasdale, Thompson, Budelmann, Duncan, van Emde Boas, y Laurie, que versa sobre el impacto emocional de la tragedia en sus preceptos esenciales sobre el público, obtiene como una de sus más importantes conclusiones el efecto de reafirmación de la pertenencia al grupo y mayor sensación de apego al mismo (*social bounding*) a consecuencia de la observación de la tragedia como espectador (2016, <http://rsos.royalsocietypublishing.org/content/3/9/160288>).

historia basada en el mito – lejana en el tiempo y espacio – transgresiva e impactante desde un punto de vista moral (y social por lo tanto) para el público.

Dentro de los límites del horizonte de expectativas propio de una tragedia se encontraría cualquier relato que pudiera circunscribirse al estilo mítico y/o heroico (era posible tomar como argumento hazañas pasadas que formaran parte de la propia historia, siempre y cuando se revistieran de un tinte de heroicidad, convirtiendo en leyenda la historia, y en personajes simbólicos a los protagonistas concretos); este relato, además, habría de resultar transgresivo para la escala de valores y principios morales de su audiencia. Por ello, toda historia planteada en el contexto trágico buscaría abordar temas complejos y en cierto modo temibles (ya que suponen una ruptura con las cuestiones que el público tendría más profundamente arraigadas, sobre las que más seguridad tendría). El cúmulo de sensaciones que asaltarían al potencial espectador de la tragedia se traducen en una lógica reflexión sobre su propia condición de individuo y su lugar en el mundo colectivo a la vez. Es por ello que una tragedia siempre tiene un carácter serio y de gran profundidad intelectual: porque, desde el inicio, desde la propia fuente de donde toma sus temas, lidia con el equilibrio entre lo que el ser humano piensa que es, lo que descubre ser y lo que desearía ser.

Creemos haber realizado una aproximación bastante sólida a la delimitación de los rasgos definitorios de la tragedia ática como un género estético genuino. Nuestro enfoque ha intentado partir de los aspectos externos, aquellos que definen el contexto en el cual surge y se construye a sí misma la tragedia, para así comprender de una manera coherente su estilo y sus características formales, así como la justificación de las convenciones estéticas a las que se ve sujeta. Así, hemos observado que la esencia de la tragedia se explica en primer lugar a través de la condición espectacular y colectiva del teatro. Es un espectáculo (re)presentado ante un público contemporáneo que tiene incorporada en su cultura la oralidad, el evento colectivo y la mimesis como una forma de relacionarse e integrar las propias inquietudes en el conjunto social: por todo ello, la implicación de este público con la representación es profunda, y se produce de modo natural.

El espectáculo constituye una institución social en Atenas, por lo que se lleva a cabo en unas circunstancias muy concretas (las festividades religiosas Dionisias y Leneas), y supone un evento de gran envergadura para la *polis*. La representación se articula como parte de una competición artística. El público se encuentra inmerso en un contexto político debido al carácter de la propia ocasión y a los otros rituales – aparte del certamen de representaciones – que se llevan a cabo durante los festivales. Se trataría además de un público masivo y heterogéneo, así como de un ambiente en el que la expresión directa y abierta (principio de *parrhesía*) se impondría. El carácter religioso de la festividad es la base para alcanzar un horizonte de expectativas compartido en esa inmensa y compleja multitud. La singularidad de esta religión (basada sobre todo en sus principios de

ortopraxia, ausencia de verdad revelada y politeísmo) permite la creación de un espacio en el que el individuo pueda reivindicarse y buscar una trascendencia sin perder el vínculo con la comunidad; por este motivo, la tragedia se apoya en los aspectos religiosos del contexto para edificar su propia identidad. Construye sus argumentos a partir del sustrato mítico y heroico, cuyo conocimiento es compartido por la masa receptora a la que se dirige; su planteamiento se eleva entonces sobre un tono serio y profundo, y sobre el escenario se establece un discurso basado en el símbolo. Este discurso propone siempre una historia transgresiva, fundamentada en el relato del desafío a los límites morales del público.

Por tanto, hemos de considerar que todo cuanto se desenvolviese en ese espacio y en esos términos habría de ser entendido como “trágico” en el contexto cultural del siglo V a.C. También hemos de entender entonces que, para poder juzgar que una pieza se alejara de esa categoría trágica, tendría que salirse, de alguna forma, de esos límites o términos definitorios. Una vez que se ha logrado establecer este marco de definición, a nuestro parecer lo suficientemente amplio al tiempo que esclarecedor, para trabajar sobre el concepto de tragedia sin caer en un exceso de anacronismo crítico a causa de la gran distancia existente entre el mundo de entonces y el nuestro, es posible aproximarnos a las tragedias que aquí nos ocupan por haber llamado la atención de una gran parte de la filología tradicional hasta el punto de que esta haya decidido situarlas fuera del espectro de la tragedia.



### ***CAPÍTULO III:***

#### ***La originalidad trágica de Eurípides: el metaespectáculo***



## ***Introducción. Esencia trágica en Eurípides***

Es ahora el momento de regresar a Eurípides y a su obra, apoyándonos en la nueva perspectiva definitoria de la tragedia que hemos esbozado en la sección anterior. Para ello, se ha de retomar la cuestión sobre aquel epíteto de “destructor de la tragedia” atribuido a Eurípides por el discurso devastador de Nietzsche, y aceptado en varias de sus premisas principales – aunque se rebajara o eliminase el tono acusador – por una considerable parte de la crítica filológica del siglo XX hasta momentos extremadamente recientes. Tal y como vimos, aunque se superase la visión comparativa basada en el juicio de valor, y muchos estudiosos centraran sus esfuerzos en lograr una revalorización de la obra más denostada del dramaturgo, es posible reconocer una tendencia a admitir el distanciamiento, más o menos progresivo, de los preceptos puramente trágicos, en algunas piezas de Eurípides.

Entre los problemas que esta interpretación suponía, uno de los más importantes era de tipo circunstancial, histórico y contextual. Dado que fueron presentadas en el contexto del certamen de tragedias y compitiendo como esa categoría, no debería existir la duda de que constituían un espectáculo acorde a las expectativas de la competición y del público. Ciñéndonos a aquel razonamiento inicial de Wright, en tanto que τραγωιδίαι, todas estas obras han de ser entendidas, independientemente de sus rasgos o peculiaridades formales, como tragedias<sup>136</sup>. Sin embargo, y aceptada esta premisa inicial, consideramos interesante ahondar en qué aspectos en el contenido y forma de estas tragedias podrían resultar tan desconcertantes para la filología moderna como para considerar que no pudieran ajustarse siquiera a su propio género a pesar de las evidencias aportadas por su propia época y contexto. Más importante aún nos parece descubrir por qué este desconcierto no se habría producido de forma efectiva en los espectadores contemporáneos de aquellas obras, que jamás dudaron de la condición trágica de las mismas. De hecho, el propio Aristóteles se referiría a Eurípides como “el más trágico de los trágicos”<sup>137</sup>. Esto parece revelador en tanto que, si bien Aristóteles no ha de tomarse como una autoridad absoluta ni – sobre todo – única en cuanto a la teoría de lo que se entendía en el momento como tragedia y lo que no, por un lado es innegable que su reflexión está más cerca de la realidad que ocupa a

---

136 Véase Wright (2005), citado en el Estado de la cuestión.

137 Véase *Poética*, 1453a 29-30. καὶ ὁ Εὐριπίδης, εἰ καὶ τὰ ἄλλα μὴ εὖ οἰκονομεῖ, ἀλλὰ τραγικώτατός γε τῶν ποιητῶν φαίνεται.



nuestro estudio que la de cualquiera de nosotros y en más de un sentido de máximo interés: ya no es solo que su marco de pensamiento y presupuestos socioculturales está, indudablemente, más próximo al de Eurípides, sino que el filósofo tuvo acceso a todas las tragedias – frente al selectísimo grupo que se ha conservado hasta nuestros días – a la hora de realizar su investigación y resumir sus conclusiones. Además, ha de subrayarse que la crítica filológica moderna cuya interpretación ha tendido a separar ciertas obras de la categoría de tragedias frecuentemente ha justificado esta interpretación en la supuesta ausencia de elementos descritos por este teórico como esenciales en la construcción de cualquier obra trágica<sup>138</sup>. Llama la atención la comprensión de determinadas piezas como alejadas del género trágico precisamente por considerar que no se ajustan a la teoría de un pensador que interpreta a Eurípides como el trágico por excelencia.

Por todas estas razones, es nuestra pretensión descubrir qué elementos en estas piezas han podido parecer tan alejados de la tragedia hasta el punto de suscitar la necesidad de negar tal calificativo desde la perspectiva actual, y sin embargo habrían resultado perfectamente trágicos para la perspectiva contemporánea; incluso, como se verá, quizá de un carácter trágico a nivel extremo – situación que parecería más apropiada para conducir a Aristóteles a formular el juicio que emite en su *Poética*.

Hemos observado entre las características genuinas de la tragedia ática su carácter serio y de gran profundidad moral, propiciado por su fundamento religioso, su discurso simbólico y consecuente búsqueda de mensajes universales, así como el planteamiento transgresor de sus estructuras narrativas. Es frecuente comprobar cómo la crítica hace hincapié en lo que podríamos llamar la falta de conexión de las tramas, personajes e incluso discursos o ideas de algunos dramas – sobre todo los tardíos – de Eurípides con la grandeza espiritual y el misticismo propios de la tragedia pura. A modo de ejemplo podemos tomar el estudio de Pietro Pucci de 1980, en el que analiza de la siguiente manera la concepción eurípidea del universo trágico:

“In Euripides that structure of phenomena has lost compactness, mystery, and sacredness: the hero does not prove himself a match for the flux of life (...) His experience of suffering becomes a shield against life”<sup>139</sup>.

Estas palabras de Pucci resumen una serie de conclusiones a las que ha resultado relativamente sencillo llegar por parte de muchos estudiosos a partir de la observación de

---

138 Véase, por ejemplo, el estudio de Calvo (2008: 143) sobre *Ión* como exento de *hamartía* o *katharsis*, o del mismo autor sobre *IT* como obra en la que el suspense sustituye deliberadamente al *páthos* (Calvo 2008: 344).

139 Pucci (1980: 15)

las diferencias entre las estructuras narrativas de la obra de Eurípides y aquellas pertenecientes a los otros dos trágicos. La manifestación concreta de estas innovaciones a nivel dramaturgico ha sido a su vez resumida por McLure en el capítulo introductorio de su reciente y exhaustivo trabajo sobre el trágico *A Companion to Euripides*:

“Early twentieth century critical appraisals tended to follow suit, somewhat understandably, since the anomalies of Euripides' technique – his lack of dramatic unity, fondness for rhetoric, political allusions, genre experimentation, mythic innovation, and problematic characters, unmanly heroes and insubordinate women – set him apart from the other tragedians”<sup>140</sup>.

Así pues, todos los rasgos de profunda originalidad técnica en la dramaturgia eurípidea se conectan con una interpretación más compleja en la que se entiende que al no hacer lo que era costumbre – norma para muchos, tal vez – dentro del espectro de la tragedia, Eurípides estaría alejándose con gran convencimiento de la propia tragedia y de su bagaje conceptual y filosófico. La pérdida de “magnitud, misterio y sacralidad” definida por Pucci suele deducirse, por ejemplo, de las particulares elecciones sobre los mitos tradicionales con las que Eurípides elige trabajar en sus obras; estas se interpretan como un recurso cuyo objetivo es tener mayor libertad a la hora de manipular esas figuras míticas y despojarlas de sus atribuciones grandiosas. A partir de aquí, también se advierte la construcción de protagonistas más próxima al humano corriente, más “defectuosa” y menos imponente que en los ejemplos de Sófocles o Esquilo<sup>141</sup>, donde los héroes trágicos parecen hallarse en una mágica categoría que los distingue del resto de los mortales. Fruto de este mismo razonamiento es también la consideración negativa que se ha aducido de la estructura que tiende a desarrollar el trágico en muchas de sus obras, estructura frecuentemente basada en bruscos giros de los acontecimientos en la trama. Estos giros se entienden como divisiones casi categóricas entre partes por completo diversas dentro de la obra, y se interpreta como una falta de fluidez en el desarrollo de la acción que establezca una conexión lógica entre dichas partes. También suele llamar la atención en este sentido la

---

140 McLure (2017: 4)

141 A este respecto destaca, por un lado, la comparación que suele hacerse entre Esquilo y Eurípides, haciendo referencia a que Eurípides buscaría unas interpretaciones del mito ideológicamente opuestas a las de Esquilo, quien intenta que el conflicto entre sus personajes sea la metáfora de un conflicto social y moral, a diferencia del crudo realismo mortal de Eurípides; véase López Férez (2014: 14). Véase también el trabajo de Torrence, “In the footprints of Aeschylus: recognition, allusion and metapoetics in Euripides”, 2011. Por otra parte, es interesante también la cita célebre ya en la antigüedad de que “Sófocles presenta a sus personajes tal como deberían ser, Eurípides, como son”; véase García Gual (2008: XVII).

tendencia, cada vez mayor desde un punto de vista cronológico, de Eurípides a ofrecer a sus piezas resoluciones explosivas y aparentemente arbitrarias. Todos estos factores sugerirían la evocación subyacente en la tragedia de un destino incontrolable, donde el sufrimiento concreto del individuo es aleatorio y carente de relevancia para el universo, y donde el desenlace que se produzca tras ese sufrimiento (y el lugar que, por consiguiente, acabe ocupando tal desenlace en el mundo) puede entenderse casi como el resultado de una casualidad cósmica, de inalcanzable comprensión para los mortales.

Esta teoría, según la cual se advierte un distanciamiento de lo que podríamos llamar “la auténtica comprensión trágica del mundo” se aplica con frecuencia a la gran mayoría de la obra eurípidea, tal y como resumía Pucci en su análisis<sup>142</sup>. Dentro de esta concepción, se concluye que, en las obras reconocidas como melodramáticas o tragicómicas, este distanciamiento llega a darse de forma exagerada, apartándose el dramaturgo por fin no solo de la esencia conceptual del género, sino de todos sus rasgos definitorios y convenciones, creando, en última instancia, otro tipo de piezas. Es también en parte debido a esta suposición acerca de la mentalidad “poco trágica” por parte de Eurípides que se ha llegado a la conclusión de que el poeta habría pasado a interesarse más por una simple búsqueda de efectismo dramático, como si lo único que persiguiera fuese una atención meramente visual – carente, por tanto, de mensaje – por parte de su espectador.

No cabe duda a nuestro parecer de que *I.T.*, *Íón*, *Helena*, *Andrómeda* y *Orestes* son tragedias especiales, cuya constitución hace pensar en ellas como necesariamente diferentes. Sin embargo, el enfoque con que hemos llegado a entender el concepto de tragedia y de cualidad trágica en la Antigüedad nos permite matizar la interpretación de estos aspectos en los que Eurípides parece distinguirse de los demás (y hacerlo con particular intensidad en las obras que nos ocupan). Hemos dado cuenta de que la tragedia en el siglo V a.C. se comprende ante todo como un espectáculo profundo y transgresivo. Desde este punto de vista, un nuevo aspecto ha de guiar nuestra apreciación de la obra eurípidea en general, y estos dramas “problemáticos” en particular. En el contexto de la representación teatral de estas tragedias, lo que las define como tal para su público no parece haber sido la estructura de sus historias escénicas, ni el principio ni el final, sino la transgresión que encarnan y, en consecuencia, las emociones de espanto, desconsuelo y reflexión que suscitan. En la Atenas del siglo V a.C., un espectáculo cobra dimensiones trágicas gracias a unas estrictas convenciones formales que hagan su categoría reconocible, y a una historia centrada sobre el desafío hacia un límite, el cual provocaría un fuerte

---

142 En esta línea se establece también la interpretación *racionalista* o de gran proximidad con la sofística de la obra eurípidea, según la cual el dramaturgo albergaría un interés intelectual – profundamente influido por su proximidad con la sofística – que habría suprimido toda inquietud universal propia de la tragedia. Véase Irwin, “Euripides and Socrates” (1983) y la reflexión general realizada por García Gual (2008: XVI – III).

impacto sobre los esquemas morales del público potencial. Por tanto, es posible afirmar que el las cuantas noticias fiables poseemos sobre el contexto al que se veían sujetas estas representaciones y la tragedia como género dramático incluido en ese contexto, mientras el carácter de transgresión esencial del planteamiento – descrito en el capítulo anterior de nuestro trabajo – no se perdiese, tampoco habría de advertirse ninguna pérdida de la dimensión trágica en la percepción de la obra en cuestión.

Esto significa que, para el público contemporáneo a la creación de estas piezas, nada en ellas habría de resultar menos grandioso ni menos impresionante, ni por supuesto menos temible, con tal de que el impacto provocado por el desafío primordial que la historia plantea se produjera. Y Eurípides nunca pierde esa concepción transgresora en la construcción de sus tramas ni en el planteamiento de sus conflictos sobre escena; más bien todo lo contrario: es posible reconocerlo como un dramaturgo de extrema capacidad transgresiva, trágica por tanto. En este sentido, creemos posible defender que la suya es una interpretación extrema de las convenciones del género. Eurípides aprovecha toda la flexibilidad de esas convenciones, explorando los límites del campo en el que se mueve hasta multiplicar las formas de explotar este carácter transgresivo en sus obras, y es este aspecto el que asegura que la condición trágica de sus planteamientos se mantenga. Todos los recursos (innovación sobre el aspecto mitológico, caracteres configurados de un modo menos solemne en apariencia, giros bruscos en el desarrollo de la trama y estructuras narrativas marcadas por esos hitos en la acción) tienen un mismo objetivo dentro del espectáculo, y no es otro que provocar el impacto que *toda tragedia debe provocar* como requisito indispensable.

En el presente capítulo se analizará desde una nueva perspectiva estos aspectos que tanto han llamado la atención de la crítica como elementos distintivos del carácter supuestamente menos trágico de Eurípides, así como de una suerte de desconfianza en los preceptos esenciales de la tragedia: desde la innovación en el tratamiento del mito (y, por tanto, de los héroes y protagonistas), hasta la vertebración de las piezas sobre ejes sorprendentes, en supuesto detrimento de la unidad dramática. Intentaremos descubrir cuál sería el efecto que estas peculiaridades provocarían sobre el conjunto de la tragedia y cómo afectaría dicho efecto sobre un público cuyo horizonte de expectativas y planteamiento contextual está enteramente predispuesto para la tragedia. Este análisis se centrará en el grupo de tragedias consideradas como melodramáticas por ese sector de la crítica, grupo en el que, como se ha dicho, estos recursos y características se han juzgado como definitorios de un carácter extremadamente ajeno a la tragedia; se espera demostrar así que este grupo de tragedias también se ajusta sin problema a un horizonte trágico de expectativas. Será nuestro objetivo, en suma, definir estos recursos como mecanismos de impacto trágico y no como vías de escape o falta de sintonía con las convenciones del género.

***Innovación sobre el mito en la tragedia de Eurípides: multiplicación de la transgresión***

Como se ha mencionado, el particular planteamiento mitológico de las tragedias que en este trabajo nos ocupan ha sido, con mucha frecuencia, el punto de partida de la crítica filológica para despojar a estas piezas de su carácter trágico<sup>143</sup>. Se entiende que Eurípides habría escogido variantes extrañas y sorprendentes dentro del repertorio mítico, alejándose de las versiones tradicionales, con la intención de moldear los referentes existentes en dicho repertorio de un modo alejado de las exigencias de la solemnidad trágica asociada al sustrato mitológico. A este tipo de propósitos se comprende también que responderían sus innovaciones “puras”, es decir, aquellos elementos que – por lo que sabemos – habrían sido invenciones auténticas por parte del dramaturgo dentro de su historia, prescindiendo del soporte mítico para tomar nombres y referentes narrativos.

No cabe duda de que las innovaciones y la intervención de una gran dosis de originalidad sobre el argumento mitológico son un aspecto desde luego singular y relevante para el estudio de la técnica de Eurípides. Pero para poder tratar el asunto de la innovación sobre el mito en la tragedia eurípidea, conviene realizar algunas precisiones importantes. Es necesario tener en cuenta, en primer lugar, que esta forma tan especial de tratar el mito por parte de Eurípides es llamativa a lo largo de toda su producción. McDermott hace hincapié en este aspecto y también en la importancia de destacar la oscuridad que existe en torno a los conceptos de “originalidad” e “innovación” sobre un elemento tan complejo y sinuoso como el mito, así como sobre un poeta trágico cuyo contexto literario desconocemos en gran medida:

“Nonetheless, few would dispute a general assertion that Euripides' plays are rife with mythic innovations, both major and minor. A commentary on any Euripidean play will almost inevitably cite more than one plot element which seems to have been Euripides' own introduction into the saga. Unfortunately, however, the key words here are "seems to have been," for the intrinsic difficulty of reconstructing pre-Euripidean mythic sources often makes it impossible to demonstrate with certainty that a particular instance of mythic heterodoxy is traceable to a consciously innovative Euripides”<sup>144</sup>.

---

143 Véase García Gual (2008b: 212), citado en el Estado de la Cuestión.

144 McDermott (1991: 123).

Sin embargo, más importante incluso que estas matizaciones acerca del peligro de ciertas afirmaciones de carácter absoluto, es el hecho de que esta aparente innovación sobre el sustrato mítico enarbolada por Eurípides – y en principio exacerbada al llegar el momento de elaborar estas tragedias concretas – no ha de ser en absoluto incompatible con el horizonte trágico de expectativas que, como vimos, constituye la base fundamental para el reconocimiento del género. El interés que el mito suscita como base para el argumento de cualquier tragedia yace en su carácter colectivo, popular, simbólico y profundo. Dado que en las bases narrativas del mito no existe nunca una gran preocupación por los detalles, podemos considerar que el dramaturgo tenía una amplia libertad de trabajo sobre estos argumentos. Es uno de los motivos por los que el mito supone un material de referencia tan útil: el reto para el dramaturgo consiste en ofrecer una versión propia, creativa, que vuelva nueva la historia antigua ante su público<sup>145</sup>. La originalidad sobre el mito tradicional en un escenario trágico forma parte de la esencia del género dramático en cuestión. Esto significa que se trata de un material narrativo maleable, cuya única limitación al respecto es que el mito siguiera resultando familiar y reconocible para los espectadores.

En esta línea de análisis, hemos de comenzar asumiendo que los argumentos míticos concretos utilizados por Eurípides en su obra responden a una *elección* dentro del extenso y diverso paisaje narrativo que constituye la tradición mitológica. Y, precisamente por tratarse de una elección, no habría de resultar en absoluto extraordinaria en lo relativo a algunos detalles del relato en estas piezas de Eurípides, ni siquiera aunque se tratase de variantes menos conocidas o frecuentes. Para el público del momento una elección habría de ser tan válida como cualquier otra para dar pie a la edificación de una obra trágica. Prueba de ello son las múltiples noticias que tenemos de otros ejemplos en el corpus de la tragedia (especialmente compuestas por Sófocles) que habrían tomado los mismos relatos que estos ejemplos de Eurípides como base para sus argumentos<sup>146</sup>. Es interesante, además, recordar la cautela (de cuya necesidad advertía McDermott) respecto a nuestra capacidad para afirmar con seguridad que una propuesta resultase novedosa, original o sorprendente para el público contemporáneo de las representaciones teatrales basándonos tan solo en el *corpus* conservado. En esta línea resultan de especial interés los estudios realizados por Jouan<sup>147</sup> acerca de las versiones de los relatos míticos desarrollados en los Cantos Ciprios, alejados de nuestro conocimiento actual pero – tal vez y probablemente – próximos a la cultura general de los atenienses del siglo V<sup>148</sup>.

---

145 Véase *Poética*, 1453b 22-6.

146 Destaca la excepción que compete a *Helena* desde el punto de vista dramático, como se verá, ya que no es una elección que – al parecer – tomara ningún otro trágico antes de Eurípides. Sin embargo, parece que sí fue retomado por dramaturgos posteriores, aunque no conservamos evidencias de estas piezas. Véase Wright, *The Lost Tragic Plays – Neglected Authors* (2016: 204).

147 Véase Jouan, *Eurípide et les légendes des "Chants cypriens"*, 1966.

148 Véase , además del estudio del propio Jouan, el resumen realizado por López Férez (2014: 15), donde apoya

En cualquier caso, y aun reconociéndose todas estas cuestiones, no cabe duda de que, a mayor fuera la innovación o invención incorporada por el poeta en su planteamiento dramático, mayor sería la reacción de sorpresa por parte del público. Pero ese nivel de sorpresa está siempre contemplado dentro de las posibles reacciones ante una tragedia, ya que forma parte del impacto que persigue el género en sí. En palabras de Wright:

“There is no reason why tragic plots cannot embrace novelty and innovation without implications for their generic category. However extraordinary the plays may seem, they are still within the normal conventions of tragedy”<sup>149</sup>.

Sobre esta base, ha de notarse que ninguno de los planteamientos alrededor de la fuente mitológica abordados en estos dramas “diferentes” de Eurípides pierde sus referentes definitorios: todos ellos mantienen sus caracteres esenciales y los eventos importantes *siguen siendo importantes*. Es decir, aunque cambie el desarrollo de esos eventos y la resolución de los mismos sea totalmente distinta, la acción sigue girando en torno a los hechos que convierten esas historias en relatos conocidos y reconocibles por la comunidad ante la que se presentan: el sacrificio de Ifigenia (efectivo o no) y el crimen de Orestes en *Ifigenia entre los Tauros*, la guerra de Troya y la relación de Menelao y, sobre todo, de Helena con la misma (aunque se tratara de un fantasma y no de ella misma) en *Helena*, la locura de Orestes a consecuencia de haber perpetrado el matricidio junto a su hermana en *Orestes*, el vínculo de Ión con la dinastía fundacional de Atenas – a través de la hija de Erecteo (Creúsa) – en *Ión*, y la indefensión de Andrómeda ante un monstruo marino y la aparición del héroe Perseo para rescatarla en *Andrómeda*.

Por este motivo ha de entenderse que, el público – al menos en su mayor parte – en ningún caso se hallaría tan fuera de lugar como para no reconocer *en absoluto* la historia que se le presentaba como indudablemente trágica. Una vez asumido esto, pasando a centrarnos en los aspectos que sí parecen haberse salido – en mayor o menor medida – de la norma tradicional o más extendida en lo relativo al mito, podemos observar que el planteamiento extraordinario de los argumentos funciona como un mecanismo para intensificar el carácter transgresivo consustancial a la tragedia, más que como una forma de apartarse de ese carácter. Pues todos los argumentos de estas piezas tienen en común el hecho de encontrarse, en mayor o menor medida, bajo el espectro de lo que Wright denomina “counterfactual plot”: es decir, plantean, sobre la base de una historia conocida por todos, un desarrollo de los acontecimientos dentro de esa historia que jamás se produjo, pero

---

la hipótesis de que los *Cantos Cípricos* fuesen leídos anualmente – junto a los poemas homéricos – en Atenas.  
149 Wright (2005: 56 – 7).



podría haberse producido<sup>150</sup>. Por tanto, son planteamientos donde el equilibrio entre lo verosímil y lo imposible se fuerza más allá de lo esperado: esto sin duda habría de poner en un especial estado de alerta al público, que se sabría desde el primer momento en un espacio del universo trágico donde la transgresión podría llegar a ser mucho mayor.

Es, de hecho, importante notar que todas estas innovaciones de mayor relevancia sobre la disposición inicial del argumento mitológico hallan una referencia explícita en los parlamentos de prólogo de estas obras; el dramaturgo se asegura así de que esta predisposición especial por parte del público se produzca de forma efectiva y cuanto antes, abarcando así al conjunto de la pieza. En todas ellas se presentan explicaciones narrativas de estas supuestas particularidades o innovaciones eurípideas sobre la versión tradicional del mito en el argumento. La sustitución por la cierva y la posterior marcha a la tierra de los Tauros, tierra gobernada por Toante y en la que Ifigenia ha de ser la sacerdotisa encargada de sacrificios humanos para Ártemis en el caso de *I.T.* (vv. 26 – 40); la situación en Delfos, la unión forzosa entre Apolo y Creúsa, la exposición del niño y la figura de Juto como esposo de Creúsa en total desconocimiento de su pasado en *Ión* (vv. 20 – 65); la estadía en Egipto de Helena mientras su fantasma marchaba a Troya, la protección del monarca, padre de Teoclímeno, y la pretensión de este por desposarla tras la muerte del rey anterior en *Helena* (vv. 1 – 15 y 45 – 66); y la inesperada situación de los hijos de Agamenón en Argos, donde, tras haber cometido su crimen, Orestes se consume de locura ante su hermana Electra en *Orestes* (vv. 35 – 55). Estas explicaciones situadas al comienzo de la tragedia cobrarían por lo tanto un sentido funcional enfocado a la preservación y posterior *amplificación* del impacto trágico en estas piezas. Pues, a partir de que se lograra esa mayor predisposición para la sorpresa por parte del auditorio, Eurípides puede centrar – y centra – su historia en aquellos aspectos novedosos frente a la tradición. Y con ello, se asegura de que su espectador fije su atención, dentro del conjunto de la historia trágica, en esos aspectos.

Es entonces cuando se torna interesante comprobar qué características esenciales de estos elementos novedosos podrían afectar – y cómo lo harían – al conjunto de la pieza. La siguiente tabla resume la innovación de Eurípides sobre la base común de los mitos utilizados en este grupo de dramas, así como la relevancia narrativa que esas innovaciones tienen sobre el desarrollo de las piezas. Hemos querido establecer una diferencia entre los criterios de elección e invención dentro de las posibles innovaciones en la ficción trágica. Bajo la categoría de “elección” señalamos aquellos elementos que Eurípides encuentra en la vasta tradición mitológica, aun tratándose de aspectos poco conocidos (“versiones secundarias”) y decide escoger para guiar su argumento. La categoría de “invención” resulta más complicada, ya que definir qué elementos son una creación puramente original de Eurípides, dada la escasa información con que contamos, resulta imposible sin contemplar un amplio margen de error. En la tabla nos hemos limitado a señalar como “invención”

---

150 Wright (2005: 58).



aquellos de los que no se tiene noticia en otro lugar, ni directa ni indirecta, así como aquellos que otras fuentes más próximas atribuyen a Eurípides de forma original (es el caso de uno de los argumentos de Aristófanes de Bizancio acerca de la “fabulación” del *Orestes*). En cualquier caso, creemos poder afirmar con cierta seguridad que, tanto si se trata de ideas exclusivamente eurípideas como si no, estos últimos elementos habrían de diferenciarse de los anteriores en que causarían un mayor nivel de impacto sobre el público contemporáneo: se trataría de factores menos esperables, que funcionarían en mayor medida como lo que Wright denomina “shocking effects”<sup>151</sup>. Hemos incluido la diversidad de fuentes que comparten la versión de Eurípides, incluyendo entre ellas otros ejemplos dentro del mundo de la tragedia que, por las noticias que tenemos (ya que en muchos casos tan solo se conservan fragmentos), toman estas mismas referencias mitológicas como base para sus argumentos<sup>152</sup>.

---

151 Wright (2005: 59).

152 Aparte de la consulta directa de fuentes, nos hemos apoyado en los trabajos de Webster (1967), Wright (2005) y López Férrez (2014) para la elaboración de esta tabla.

MITO, INNOVACIÓN Y TRANSGRESIÓN EN <i>I.T.</i> , <i>HELENA</i> , <i>IÓN</i> , <i>ORESTES</i> Y <i>ANDRÓMEDA</i>			
<b>Título euripideo</b>	<b>Base mitológica: fundamentos comunes</b>	<b>Innovación (I): elección (versión secundaria)</b>	<b>Innovación (II): invención (originalidad)</b>
<i>I.T.</i>	<p>Agamenón sacrifica a Ifigenia e inicia una espiral de venganza en su familia.</p> <p>[Clitemnestra mata a Agamenón a su vuelta de Troya].</p> <p>Orestes asesina a su madre para vengar a su padre, y es perseguido por Las Furias.</p>	<p>Ifigenia no fallece en el sacrificio; sustitución por una cierva.</p> <p>Partida a la tierra de los Tauros.</p> <p>Reencuentro entre Orestes e Ifigenia (compañía de Pílates).</p> <p>Futuro mejor, lejos de los Tauros, para los protagonistas.</p> <p><b>Cypria</b> <b>Crises, Ifigenia (Sóf.)</b></p>	<p>Ifigenia no es inmortal en la tierra táurica.</p> <p>Algunas Erinis siguen persiguiendo a Orestes tras el juicio.</p> <p>Episodio de locura y masacre de bueyes de Orestes.</p> <p>Ifigenia dispuesta a sacrificar a Orestes y Pílates – en su función sacerdotal.</p> <p>Engaño contra Toante , persecución y huida de los protagonistas.</p>
<i>IÓN</i>	<p>Creúsa, hija de Erecteo, como madre de Ión.</p> <p>Relación parental entre Juto e Ión.</p> <p>Celebridad de Ión como ancestro: vínculo fundacional entre Ión y Atenas.</p> <p>Origen autóctono del pueblo ateniense.</p>	<p>Apolo como padre real de Ión</p> <p>Juto como “padrastró” de Ión, esposo de Creúsa, y rey de Atenas.</p> <p>Relación con el oráculo de Delfos.</p> <p><b>Hesíodo, Heródoto</b> <b>Ión, Creúsa (Sóf.)</b></p>	<p>Apolo como violador de Creúsa.</p> <p>Vínculo de Ión con Delfos.</p> <p>Falso reconocimiento entre Juto e Ión.</p> <p>Intento de asesinato de Creúsa de su hijo Ión.</p> <p>Intención de Ión de ejecutar a su madre Creúsa.</p>
<i>Helena</i>	<p>Matrimonio entre Helena y Menelao.</p> <p>Guerra de Troya a causa del “rapto de Helena”.</p> <p>La guerra dura diez años. Menelao regresa de la guerra.</p>	<p>Idea del fantasma de Helena; auténtica Helena en Egipto.</p> <p>Reencuentro entre Menelao y Helena.</p> <p>Regreso a Grecia.</p> <p><b>Heródoto, Estesícoro;</b> <b>[ref. en <i>Electra</i> (Eur.)]</b></p>	<p>Teoclímeneo, tirano que pretende casarse con Helena (y matar a Menelao).</p> <p>Engaño a Teoclímeneo, matanza en el mar, y huida.</p> <p>Amenaza mortal sobre Teónoe.</p>

<i>Orestes</i>	<p>Orestes, después de su crimen, enloquece a causa de las Furias en pago por el asesinato de su madre, Clitemnestra.</p> <p>Electra comparte su culpa.</p> <p>Orestes ha de ser juzgado por su crimen. (Salvación final de Orestes en juicio de Atenas).</p> <p><b>Sófocles – <i>Electra</i></b> <b>Esquilo – <i>Euménides</i></b></p>	<p>Encuentro de Orestes con Menelao y Helena, a su regreso de Troya, y poco después de la muerte de Egisto y Clitemnestra.</p>	<p>Juicio popular de la ciudad de Argos.</p> <p>“Traición” de Menelao y deseo vengador de Orestes.</p> <p>Asesinato de Helena por parte de Orestes – e intención asesina de Hermíone. Salvación <i>in extremis</i> de Helena.</p>
<i>Andrómeda</i> (fr.)	<p>[Cefeo ofende a los dioses].</p> <p>Expone a su hija Andrómeda en sacrificio para que sea devorada por un monstruo marino.</p> <p>Perseo aparece tras derrotar a la Gorgona para rescatar a Andrómeda.</p> <p><b><i>Andrómeda</i> (Sóf).</b></p>	<p>Lucha entre Perseo y un bárbaro [?].</p>	<p>Compasión de Perseo por Andrómeda.</p> <p>Lucha entre Perseo y un bárbaro [?].</p> <p>Amenaza directa del monstruo hacia Andrómeda.</p>

Como se puede observar, ninguno de los mitos utilizados como base para estas obrastrágicas se encuentra aislado de una tradición, así como de un vasto catálogo de referencias y relaciones intertextuales. La mayor dosis de innovación personal parece encontrarse en *Helena* y en el tardío *Orestes*, cuya originalidad como propuesta narrativa de espectáculo hace notar el filólogo alejandrino y editor Aristófanes de Bizancio<sup>153</sup>. En ambos casos parece que nos encontraríamos ante planteamientos dramatúrgicos excepcionales. En el caso de *Helena*, la peculiar variante mitológica elegida por Eurípides parece haber sido de sobra conocida, aun no tratándose de la versión más célebre ni popular. Sin embargo, nadie antes de Eurípides habría escogido poner sobre una escena trágica a la supuesta Helena “auténtica” que aguardaba en Egipto mientras su fantasma vivía la guerra de Troya. Tampoco existiría un precedente trágico para el planteamiento y estructura narrativa de *Orestes*. Por supuesto, el hijo de Agamenón y su matricidio es un referente común en el universo narrativo de la tragedia; pero Eurípides hace pivotar su historia sobre un marco completamente distinto del que habrían tomado todas las otras versiones teatrales. Así, el

<sup>153</sup> παρ οὐδενὶ κεῖται ἢ μυθοποιία (“Esta fabulación no se encuentra en ningún autor”).

conflicto del protagonista – y toda la trama en consecuencia – se plantea en un momento del relato que nunca habría llamado la atención de ningún otro dramaturgo (las historias habrían tendido a centrarse en el asesinato de Clitemnestra o en el exilio de Orestes y su solución en un sentido o en otro; Eurípides sitúa su relato en los instantes inmediatamente posteriores al crimen)<sup>154</sup>.

Cabe matizar la complejidad que entraña el enfoque propuesto en *Ión*. Pues, si bien en esta pieza es particularmente complicado definir dónde empieza la originalidad de Eurípides y dónde acaba su herencia de versiones menos familiares de la base mitológica, parece que el dramaturgo habría establecido un precedente de máximo interés en el aspecto referente a la genealogía del protagonista y su relación con Apolo y Juto. Tanto Hesíodo como Heródoto reconocen la existencia de una relación parental con un personaje llamado Juto, pero la idea de Apolo como el padre auténtico de Ión parece deberse a Eurípides en mayor parte<sup>155</sup>; por supuesto no tenemos un conocimiento tan certero como para afirmar que se trate de una innovación absoluta, pero sí parece justo reconocer la versión de Eurípides en este sentido como un indiscutible punto de referencia en este aspecto narrativo<sup>156</sup>. Tanto *Ión*, como las otras dos piezas (*I.T.* y *Andrómeda*), por lo que sabemos, habrían sido abordadas desde un enfoque dramático similar por Sófocles, en títulos que no hemos conservado, y habrían constituido referencias para los argumentos de muchas otras obras – también del propio Eurípides. Y en todas ellas es posible apreciar una considerable adición de elementos de especial originalidad que además tienen una inmensa relevancia teatral.

Intentando ceñirnos a los datos con los cuales contamos, y a un examen cuidadoso de los mismos, podemos observar cuáles son los aspectos que Eurípides busca destacar y poner de relieve, trayéndolos al primer plano, en sus propuestas. Llama la atención el hecho de que esos aspectos concretos y novedosos pueden resultar particularmente problemáticos desde la perspectiva de la adecuación al esquema moral del público del momento: tal es el caso del sacrificio humano al que se ve dedicada Ifigenia en *Ifigenia entre los Tauros*<sup>157</sup>, la furia enardecida de la ciudad de Argos en *Orestes*<sup>158</sup> o la reprochable violación de parte de un dios a Creúsa en *Ión*<sup>159</sup>. Asimismo, es posible comprobar que, en todos los casos, Eurípides pone un gran énfasis e invierte buena parte de su originalidad sobre los aspectos más oscuros de la

154 Véase West (1987: 28 – 9).

155 Véase López Férez (2014: 138).

156 Véase Cole (2008: 313): “Even if Euripides did not invent the idea of Apollo as Ion's father, the fact that later versions of the story revert to the standard Xuthus lineage shows that he was making a radical departure”.

157 Descrito por la protagonista en el prólogo: *I.T.*, vv. 34 – 41.

158 *Or.*, vv. 46 – 51.

159 Referida explícitamente por Hermes (*Ión*, vv. 10 – 11) y más tarde por Creúsa, (vv. 892 – 96).

esencia argumental, tiñendo de una particular violencia la trama: nos referimos a aspectos tales como el oficio ejecutor de la figura inocente de la primogénita de Agamenón, el especial protagonismo de la amenaza del tirano Teoclímeno, las tramas asesinas en el entorno misterioso de Ión y su estirpe, o la voluntad de venganza sangrienta en pago por una traición – con la consecuente doble trama de asesinato – de *Orestes*. El estado fragmentario de *Andrómeda* torna sumamente difícil cualquier deducción sobre su argumento y la estructura de su planteamiento dramatúrgico. Sin embargo, entre los elementos que parecen formar parte de la innovación se encuentra la posible lucha de Perseo contra un bárbaro, episodio violento en sí mismo, así como la descripción del monstruo marino acercándose ferozmente a su presa.

Sin lugar a dudas, la recreación sobre estos aspectos volvería más complejo el desafío para la audiencia del momento, pues se sumarían a la transgresión inherente de la historia mítica ya conocida. De esta manera, por medio de la innovación sobre el argumento conocido, Eurípides acentúa la intención y el carácter transgresivo de sus tragedias. Una suerte de *multiplicación* de los efectos propios del espectáculo trágico sobre el espectador se produciría cuando, desde un comienzo, al planteamiento transgresivo propuesto por el discurso mítico más reconocible, hubiera de añadirse la inclusión de un nuevo e inesperado ingrediente de transgresión. A la tensión que supone observar la peliaguda y temible historia de hijos que matan a sus madres o de hombres que asesinan a sus hijas en virtud de obtener beneficios estratégicos, se suman sin previo aviso relatos de oficios sacrificiales entre humanos, deliberadas violaciones por parte de los dioses, nuevos enemigos desconocidos hasta el momento que dominan tierras inhóspitas – también desconocidas –, y pueblos que, sumidos en una rabia abrasiva de venganza, deciden la suerte de los protagonistas y el pago por sus errores. Se exalta de esta forma la concepción eurípidea del tratamiento con enfoque profundamente emotivo de la mitología como base para la tragedia, señalada por Heath:

“Euripides' plays on the whole presuppose internally the world-view of traditional mythology, and his dominant concern in them was no doubt to exploit the emotional potential of that mythology”<sup>160</sup>.

Así pues, la innovación y adaptación de las historias míticas sobre las que se construyen estos dramas no parece estar enfocada a separarse de la esencia de la tragedia, sino a multiplicar sus posibilidades de impacto escénico. Situando su historia trágica sobre un escenario hipotético, jugando con los espacios en blanco dentro del propio universo mítico, Eurípides abre un nuevo espacio donde es posible proponer planteamientos cuya condición transgresora pueda ser mucho más intensa.

---

<sup>160</sup> Heath (1986: 50).

***Proximidad entre espectador y protagonista: multiplicación de los planos de acción y emoción***

Tal y como hemos podido apreciar previamente, muchos de los rasgos innovadores cuya función habría de ser la de duplicar en el público esta impresión de hallarse frente a un desafío muy profundo frente a los parámetros morales y sociales establecidos que el autor atribuye al espectador medio se hacen saber en las inmediaciones del comienzo exacto de la obra: así, la transgresión se multiplica para el público nada más empezar la propuesta trágica debido al carácter inesperado de ciertos elementos en el planteamiento. Es interesante notar el hecho de que este factor de la sorpresa por parte del espectador no estaba contemplado como una parte indispensable – ni siquiera habitual – en el horizonte de expectativas del público contemporáneo de la tragedia griega; de ahí que, como hemos querido demostrar, fuera imprescindible garantizar cierto grado de familiaridad por parte del espectador con la historia mítica que iba a presenciar. La intriga ante un desenlace desconocido y cuyos eventos pudieran sorprenderlo no parece haber constituido una de las reacciones esenciales que se perseguía a la hora de construir una obra de género trágico<sup>161</sup>. Sin embargo, sí es de enorme importancia en la edificación de la tragedia el factor de la sorpresa que siente el *personaje protagonista* frente a la omnisciencia del espectador; el protagonista se sumerge en una historia oscura y extraña, inconsciente de los abruptos vuelcos que esa historia sufrirá y a qué desenlace habrá de enfrentarse él, mientras el espectador observa sobrecoigido todo ese camino, teniendo un perfecto conocimiento de cuanto va a suceder (y su protagonista ignora)<sup>162</sup>. Quijada destaca la importancia de esta relación entre lo que tanto el espectador como el personaje saben y/o ignoran como base de construcción de la tensión dramática.

“Precisamente de la información parcial que tienen los propios personajes o el espectador, o ambos a la vez, con relación a lo que ha de venir después en este desarrollo lineal surge la categoría de *tensión*”<sup>163</sup>.

---

161 Este ha sido otro de los motivos esgrimidos por ciertos sectores de la tradición filológica para vincular estas piezas de Eurípides, donde “lo inesperado” cobra tanta importancia como elemento narrativo, con el género cómico. Véase López Férez (2014: 15). Para una visión más amplia, véase Arnott, “Euripides and the Unexpected” (1973).

162 Ya Aristóteles señala esta relación entre el carácter inesperado del infortunio y las vicisitudes del universo y la provocación de las emociones fundamentales de terror y conmiseración en el espectro de la tragedia. Véase *Poética*, 1452a.

163 Quijada (1991: 204).

Esto significa que, al otorgar tal nivel de relevancia a conseguir y/o potenciar la sorpresa del espectador entre los ingredientes esenciales para la conformación de la tensión en su obra, Eurípides también duplica de forma innovadora la presencia de ese factor en el esquema comunicativo de su obra. Pues ahora son *dos actantes* los que se enfrentan de una forma muy similar con el elemento inesperado dentro del entramado de la historia trágica. Esta doble dirección del juego con la reacción ante lo inesperado la describe McDermott de la siguiente manera:

“An action or event in a tragedy may be unexpected in one or both of the following senses: (a) a twist of plot may run counter to a character's expectation; that is, it may be something which he or she, from a vantage point within the plot, has no way of predicting; or (b) it may run counter to an audience's expectation, either because it seems inconsonant with the characters and events which lead up to it, or because it contradicts a more familiar version of received myth”<sup>164</sup>.

Tal y como destaca McDermott, la forma de lograr la sorpresa del espectador no se limita a basar la historia en una variante del mito utilizado que resulte “menos familiar” para el público, ni a incluir innovaciones argumentales totales, sobre las que el espectador no pueda esperar absolutamente nada (dado que no tiene conocimiento previo alguno sobre ese elemento introducido por el dramaturgo). También es posible obtener este impacto especial por parte del público a través de la forma en que se presenta la relación entre los personajes y los acontecimientos que protagonizan o a los que sobreviven, así como mediante el modo en que se muestra la caracterización de los personajes en sí. En este sentido, es notable la técnica eurípidea de enfrentar al público con una inesperada condición de extrema proximidad con los protagonistas.

Este proceso se produce de forma bidireccional. Es decir, se busca una aproximación entre los parámetros definitorios de las posiciones del espectador y del personaje protagonista, intentando que ambas situaciones se tornen mucho más similares de lo habitual y que se reconozca una cierta evocación de uno y otro desde la situación contraria. Por un lado, como hemos visto, el hecho de que el espectador asista a la experiencia de descubrir aspectos del argumento que desconocía, y enfrentarse a una serie de acontecimientos que no puede prever o cuyos reveses van a sorprenderlo por fuerza, lo acerca de forma considerable a la situación que vive el propio protagonista, por sentir que también camina en la penumbra de lo inesperado ante la temible inmensidad del mundo que lo rodea y que, por tanto, se aleja de su marcado carácter externo como observador. Por

---

164 McDermott (1991: 124).

otra parte, también desde el plano interno se busca una mayor conexión del personaje con la figura del espectador; este acercamiento se implementa mediante un proceso delicado, que pasa en primer lugar por la construcción de los personajes euripideos, la cual – especialmente la que corresponde a sus protagonistas tardíos, y de forma muy intensa a los protagonistas de estas piezas que ahora nos ocupan – responde a lo que algunos estudiosos han entendido como un “extremo realismo”. Esto es, una caracterización alejada de la arcaica funcionalidad simbólica y alegórica de los héroes trágicos prototípicos en la tradición anterior a Eurípides, y más próxima a su vez a la del hombre corriente y reconocible por tanto por el espectador. En palabras de Crespo (2004: 44) se busca una conversión de los héroes en “hombres de carne y hueso como nosotros”.

Así pues, los protagonistas de estas tragedias acusan determinados atributos que rara vez era posible encontrar en sus precedentes dentro del corpus trágico y que, sin lugar a dudas, habían de resultar sorprendentes como rasgos característicos del héroe de tragedia: entre tales rasgos destaca la debilidad mostrada de forma explícita y en momentos que anteceden a la supuesta llegada de la catástrofe. Este elemento definitorio reviste una especial intensidad en los ejemplos de dos personajes: Orestes y Menelao. Por un lado, Orestes aparece como un sujeto atrapado por una situación de extremo patetismo en *I.T.*: cansado de una vida cruenta, asaltado por sus propios demonios e incapaz de levantarse del fango de su desgracia, harto, triste y enfermo. En su tragedia homónima llega un paso más allá, al aparecer como un pobre hombre postrado a consecuencia de su locura, torpe con la retórica y falto de argumentos en la batalla verbal, desesperado por la supervivencia. Por otra parte, el desposeído rey de Esparta Menelao, presenta en *Helena* una constante situación de amenaza y temor por su vida, que podría incitar a considerarlo incluso próximo a la cobardía (rasgo muy alejado de la caracterización idónea de un héroe en la cultura antigua<sup>165</sup>). Así, ambos personajes – los dos con un enraizamiento heroico de muy alta consideración en su sustrato mítico correspondiente – se construyen sobre una serie de atributos que resultan sumamente cercanos a los del mortal común enfrentado a las situaciones extremas, en vez de conformarse sobre un esquema de valores que parezca otorgarles un estatus moral y simbólico superior al de cualquier otro individuo.

Antes de analizar las implicaciones de esta particular forma de construir personajes por parte de Eurípides en estas tragedias, ha de realizarse una importante puntualización, debido a la crítica que frecuentemente se ha hecho de esta caracterización de los personajes euripideos. Nos referimos a la interpretación – ya mencionada – de estos elementos novedosos en la constitución de los personajes como instrumento para provocar lejanía de la esencia trágica. Esta lectura vincula la caracterización más “realista” con un alejamiento de los atributos simbólicos necesarios para la conformación del espíritu trágico en una obra;

---

165 Sobre la evolución en la caracterización de este personaje en la dramaturgia euripidea, Véase el análisis realizado por Galiano (1968: 336 – 9).



también la asocia a un patetismo forzado que acabaría por recordar más a la condición paratrágica y, con ello, al extremo opuesto de la comedia. En esta línea se entronca la interpretación en clave cómica de los personajes de Menelao y Orestes; se entiende que esta demostración de debilidad excesiva y directa por parte de estos personajes les arrebataría necesariamente la posibilidad de funcionar como protagonistas activos y auténticos de la tragedia, ya que se trataría de un patetismo más próximo al que se reconoce en los personajes protagonistas de comedia y por tanto provocaría una reacción muy alejada de la profundidad emocional característica del mundo trágico<sup>166</sup>. Esta vía de interpretación se da también en otros ejemplos de la obra eurípidea, entre los que conviene destacar el ejemplo de *Electra*, precisamente por haber sido esta pieza también objeto de dudas en cuanto a su clasificación como perteneciente al género trágico<sup>167</sup>.

Sin embargo, el detenido examen sobre la innovación realizada por Eurípides sobre su sustrato mítico demuestra, a nuestro juicio, la necesidad de admitir que ningún referente mítico dentro de estos argumentos se vería desprovisto de su grandiosidad, seriedad o reverencia trágica por hallarse en un contexto diverso de su variante más conocida ni porque su caracterización concreta resultase más realista y, por ello, sorprendente. Pues estos referentes siguen funcionando como símbolos del desafío y la transgresión en escena, en vista de que protagonizan una historia que gira en torno a la amenaza de esa transgresión. Dado que se encontraban en un contexto que no pierde en ningún momento su carácter transgresor, sino que incluso lo encuentra enfatizado, su condición de representantes de la acción dentro de ese desafío tampoco habría de perderse. Independientemente de su caracterización específica, siguen siendo ellos quienes cruzan los límites cuyo traspaso provoca el temor del público y la compasión empática, por lo que la seriedad de sus acciones en ningún momento debería ponerse en duda en el marco de la tragedia.

Una vez tenemos aclarado este punto de partida, es interesante notar que, como destaca García Gual (2008: XXIX), “la humanización de los héroes acerca sus figuras al presente de los espectadores”. En efecto, aunque el espectador no interpretase a los personajes como protagonistas de una repentina comedia por completo descontextualizada

---

166 Sobre el personaje de Orestes, en *I.T. y en Orestes*, dice López Férez (2014: 110): “Orestes (...) es un héroe cobarde, irresoluto, con ataques de locura, obsesivo, lejano y muy distinto del que vemos en otros autores”. Sobre Menelao en *Helena*, véase Labiano (2010: 57 en su estudio a partir de la escena de entrada del personaje frente a la anciana, donde se destaca la “falta de talle heroica y noble de Menelao. En ella nos encontramos a un Menelao que, a la humillación de tener que mendigar ayuda a pesar de su condición real, ha de sumar, por si fuera poco, el ultraje de ser vilmente rechazado (...) Atrás queda todo aspecto regio del personaje”). Véase también Wright (2005: 283): “Menelaus is characterized in an extremely negative way. He is desperate, lowly and ineffectual”.

167 Véase Kitto, (1966: 330); Rodríguez Pequeño (1995: 117).

en el marco de una representación trágica, no cabe duda de que este planteamiento de rasgos y atributos más próximos a los del humano corriente establecería una mayor cercanía entre las posiciones del héroe y el espectador. El protagonista se volvería sin duda más reconocible para el espectador desde el punto de vista de la conexión visceral entre ambos, ya que contaría con aspectos característicos que el público podría identificar con mayor facilidad en su propia realidad. Esta caracterización más realista, por tanto, potenciaría también un mayor nivel de empatía en la audiencia, con lo que se reafirmaría el proceso de aproximación entre las dos situaciones (interna y externa) con respecto a la tragedia. El espectador habría de sentirse a sí mismo más próximo a la situación del personaje debido a la compartida situación de falta de conocimiento respecto a los acontecimientos que están por suceder; y también habría de sentir más próximo al personaje a su propia situación gracias a la caracterización más humana del mismo.

La configuración de esta proximidad basada en resaltar las posibles similitudes entre el mundo del espectador externo a la representación y el universo interno de la misma, experimentado por el protagonista, no se reduce a esta sutil acentuación dramática de los rasgos definitorios de los personajes más realistas. Es posible también observar cómo se intenta plasmar esta presencia de una condición de espectador dentro de la propia historia a través de un interesante mecanismo de caracterización dramática y funcional sobre los caracteres principales, que consiste en dibujar un fuerte contraste entre situaciones activas y pasivas – que a su vez, podrían corresponderse a las de actor y observador – de los distintos personajes. En este sentido llama la atención la tendencia de Eurípides a evitar en sus tragedias más cuestionadas el protagonista único, decantándose en cambio por parejas cuya relación es el motor indispensable para el avance de la trama: tal función cumplen Ifigenia y Orestes, Helena y Menelao, Creúsa e Ión, y Electra y Orestes<sup>168</sup>. Con la excepción de estos dos últimos, todos se caracterizan por comenzar la historia guardando una considerable distancia entre ellos, tanto física como social, por hallarse cada uno en un espectro aparentemente opuesto del otro.

En esta dinámica de diferenciación, los personajes de Ifigenia, Helena e Ión representan el estatismo de los caracteres que ya se encuentran en el lugar donde se desarrollan los hechos (la tierra táurica, Egipto y Delfos) y asisten a la llegada del segundo personaje (Orestes, Menelao y Creúsa), que en todos los casos trae consigo una extensa y compleja historia por la que ya ha pasado y que lo condiciona profundamente<sup>169</sup>. Esta

---

168 Bañuls & Morenilla (2008: 107 -8) señalan este rasgo especial de ciertas tragedias eurípideas (destacando *Helena e I.T.*) consistente en centrar la acción de sus dramas en una pareja activa de personajes, así como el interés prioritario que parece mostrar el dramaturgo por señalar el binomio como una única figura motriz, en la que ninguno es más importante que el otro, ya que su relación (amorosa pero ante todo basada en un vínculo de *philia* y lealtad) constituye el verdadero motivo central del avance de la acción

169 La llegada del segundo protagonista de forma retardada con respecto al comienzo de la obra se da en *Hel*,

historia constituye una tragedia ya vivida por este personaje, y en el momento de entrar en un primer contacto, el otro personaje desconoce los detalles de esa historia. Por este motivo necesita información sobre ella, y, durante una sección inicial de la pieza (que puede ser más o menos extensa), permanece en una posición de mayor pasividad, en la que observa y sufre “desde fuera” las desgracias experimentadas por el otro. Así sucede con Ifigenia, que asiste al relato – un tanto críptico – de la desdicha que ha sufrido Orestes en su patria, su condena y su exilio, hallándose ella en una inmensa en la tierra de los Tauros<sup>170</sup>. También ocurre esto en el caso de *IÓN* con respecto a los cuidados de Creúsa; el siervo de Febo asiste a la tristeza de la mujer que acaba de llegar junto al oráculo sumida en la desesperación a causa de su esterilidad y de un doloroso pasado de secretos y complicaciones<sup>171</sup>.

Es cierto que en el caso de Electra y Orestes la situación se plantea de forma algo distinta, ya que ambos hermanos comienzan la historia situados en el mismo espacio y conscientes de dónde y en qué situación vital se encuentran; sin embargo, no cabe duda de que entre ambos se yergue un muro invisible de separación precisamente en lo relativo a esa consciencia de la realidad, ya que la extrema caracterización de Orestes en el marco de la locura lo aparta en sentido radical de la realidad de Electra, que guarda esa posición de estática observadora de la desgracia de su hermano durante toda la primera sección de la obra. El caso de los protagonistas de *Helena* también merece cierta atención aparte, dado que en esta obra son los dos personajes principales los que llegan a adoptar la función de asistir a la tragedia pasada de su interlocutor, y viceversa. En un principio, la disposición sitúa en mayor medida a Menelao – que llega de muy lejos y una vez comenzada la obra – como la figura cuya historia anterior ha de tener más peso y a Helena – que ha dado inicio a la historia sobre el escenario y permanece sumida en el desconsuelo en Egipto – como la potencial observadora de estas desdichas; sin embargo, tras su reconocimiento, Menelao accede al conocimiento de las fatigas por las que ha pasado su esposa, convirtiéndose en el vívido espectador de este espantoso pasado, antes de que ella también solicite saber qué penalidades ha tenido que enfrentar él. Es comprensible que, en esta tragedia, Eurípides elija realizar el juego de este modo; pues la historia mítica de Menelao y Helena los vincula tanto en su propia razón de ser – el motivo por el que Menelao ha penado en el mar era precisamente buscar a Helena, la ausencia de Helena causó la guerra de Troya a la que partió Menelao – que es prácticamente imposible mantenerse dentro de un mínimo marco de verosimilitud sin ofrecer un máximo grado de equilibrio a las funciones dramáticas de uno y otro.

De esta manera, la configuración estructural de los personajes y la relación entre sus experiencias en estas tragedias establece una distribución inicial de funciones semejante a

---

v. 386 (Menelao); *IÓN*, v. 236 (Creúsa, anunciada por el coro) ; *e I.T.*, v. 67 (Orestes acompañado por Píladés).

170 *I.T.*, 470 – 568.

171 *IÓN*, vv. 240 – 308.

la que es posible distinguir en el conjunto del espectáculo. La función observadora e inevitablemente estática del espectador parece trasladarse a cierta parte de la historia representada, con lo que aquella multiplicación del plano de emoción correspondiente al público se afirma, sumándose a la exaltación de semejanzas en la caracterización humana entre el personaje y el perfil del espectador. De este modo se reconoce un sutil esbozo de nuevo espectáculo dentro de la propia representación mediante un particular empleo del recurso retórico de la *metalepsis*, consistente en la ruptura de la división sólida entre diversos niveles discursivos o narrativos dentro de un mismo plano de presentación. Este recurso, tal y como explica De Jong en su estudio sobre principios de la narratología, implica que universos alejados dentro del mismo esquema comunicativo se mezclen, rompiéndose la barrera que separa estos planos y adoptando los unos funciones de los otros.

“Occasionally the principal distinction between, or hierarchy of, levels is broken down or violated. The narrator enters the universe of the characters or conversely a character enters the universe of the narrator”<sup>172</sup>.

Así, en el caso del espectáculo, nos encontraríamos ante una sutil ruptura del límite divisor entre el universo del espectador y el de los personajes. Por supuesto, en el plano teatral toda *metalepsis* implica necesariamente una máxima explotación de las posibilidades del proceso de mimesis, ya que no es posible que esta intromisión en el plano distante del propio se produzca abandonando por completo el universo al que se pertenece funcionalmente. Pucci destaca que Eurípides se esfuerza por expandir las capacidades de sus personajes para desarrollar funciones que traspasen las necesidades dramáticas inmediatas; de esta manera los caracteres adoptan lo que él denomina un “rol extendido”, una expansión funcional de estos personajes cuya condición metadramática sería indudablemente advertida por el público, y que tiene el importantísimo efecto de oponerse a las premisas dispuestas por la historia mítica para estos personajes (con lo que se refuerza el juego de enfrentar al espectador con aspectos inesperados en la representación)<sup>173</sup>. Así es como, en estos casos, ciertos personajes adoptan la función de ser espectadores al tiempo que personajes, ofreciendo una ampliación del espectro narrativo abarcado por el espectador externo – real – en tanto que se ve representado a sí mismo no solo por empatía simbólica, sino también funcional. A un tiempo, la innovación sobre el sustrato mítico del

---

172 De Jong (2014: 41).

173 Véase Pucci (2016: 83). También es interesante la reflexión de Wright (2005: 135), que se apoya incluso en el término “metamitología” (*metamythology*) para referirse a la capacidad de los personajes en *I.T.* y en *Helena* para abordar su propia historia – base mítica de la misma – desde fuera, estableciendo cierta distancia de su pasado y por tanto cierta conexión con el espectador, en tanto que también ellos mismos perciben tal pasado como una leyenda célebre y extremadamente lejana.

argumento utilizado para la tragedia ha permitido que el espectador sienta su situación más próxima a la que identifica al personaje protagonista, ratificándose el sentido bidireccional del proceso de expansión de los roles desempeñados por uno y otro participante de la comunicación espectacular.

Así, es posible comprobar que, al tiempo que se ha visto amplificado el carácter transgresor de la tragedia gracias a la introducción de elementos novedosos de especial aspereza moral para la sensibilidad del espectador contemporáneo al estreno y la realidad histórica de estas obras, se ha producido en ellas una multiplicación de los planos de acción y emoción en el esquema conceptual de la tragedia. Se aprovecha en estas obras la flexibilidad de la distancia entre los mundos de dentro y fuera de la obra, cuyo conjunto conforma el espectáculo, poniendo un gran énfasis en las semejanzas que ambos mundos y posiciones comparten. De esta manera se consigue que tanto la experiencia activa de la aventura propuesta en la historia trágica, asignada al protagonista, como la emocionalidad de quien observa la historia y se deja sobrecoger por su impacto, mostrándose afectado en una debilidad profundamente característica de su condición humana, se produzcan a más niveles.

### ***Expansión estructural y multiplicación del impacto trágico***

Como se ha dicho, esta disposición fundamentada en dos personajes como base para estas tragedias se articula a su vez como motor para la acción; este proceso no podría darse si la situación inicial, en la que uno de los dos personajes permanece en la observación estática de la desgracia del otro, se mantuviera de principio a fin en la pieza. Estas posiciones han de sufrir cambios en algún momento, ya que su mantenimiento en el estatismo resultaría monótono y velozmente predecible. En todas las tragedias que nos ocupan, este cambio se produce motivado por un hito de carácter fundamental y de cierta brusquedad acaecido sobre la trama: es el evento que cumple la función dramática denominada *metabolé*.

Este aspecto se vuelve particularmente interesante si recordamos, una vez más, la crítica que Eurípides ha recibido respecto a la organización estructural de sus tragedias – con especial énfasis en estas que nos ocupan. A menudo se hace referencia a cierta falta de continuidad en la composición de sus obras precisamente por hacerlas depender en exceso de giros demasiado bruscos, que establecen una división en partes que podría parecer incompatible con la comprensión de la pieza como una unidad dramática. Es un lugar común en los comentarios a una gran diversidad de obras suyas es un lugar común esta

interpretación sobre lo que en ocasiones se llega a denominar “estructuras quebradas” o “obras dobles” (transmitiendo la idea de que la pieza está constituida en realidad por dos historias perfectamente distinguibles y separables)<sup>174</sup>. Sin embargo, una vez más es posible observar que las motivaciones de Eurípides al tomar este camino en su factura dramática podrían haber sido otras, menos desapegadas del género al que se circunscribían sus composiciones y, sobre todo, menos aleatorias en cuanto a la implicación que esas técnicas dramáticas pudieran tener ante el público.

Para empezar, la decisión de establecer una estructura marcada por un evento cuyo impacto sobre la trama conlleve la suficiente intensidad como para darle la vuelta por completo al devenir más predecible de los acontecimientos supone un apoyo para esa búsqueda de la sorpresa generalizada que, como hemos visto, tan relevante es en estas piezas para el dramaturgo. Tal y como apuntaba McDermott, la metabolé constituye la mejor manera de enfrentar al personaje con lo inesperado; si tenemos en cuenta el proceso que acabamos de estudiar y que tan profundamente ha acercado los mundos del espectador y el protagonista, podemos entender que esta inversión repentina de las circunstancias a las que el personaje se enfrenta no puede conformarse como un cambio cuyo impacto se reduzca a la esfera de reacción inmediata de ese personaje. Al construir una estructura que se vea afectada por entero debido a la impresión provocada por este hito determinante, Eurípides consigue que el espectador también se sienta particularmente afectado; también su mundo se ha conmovido, y con ello continúa sintiendo ese nivel de mayor implicación que hasta ahora ha sentido gracias a la extrema cercanía establecida entre su situación externa y la interna de la representación.

Por otro lado, es interesante observar exactamente cómo se desarrolla esa metabolé sobre la trama, y qué continuidad tiene su efecto sobre los personajes y el argumento. Como hemos mencionado, el efecto más relevante de esta metabolé sobre la disposición de la tragedia es el de sacar a los personajes de sus posiciones asignadas al comienzo: ante todo, se sale del estatismo para pasar al movimiento. En todos los casos, el evento que encarna la

174 Es posible advertir la expresión “broken-backed structure” en la crítica filológica sajona aplicándose a ciertas tragedias precedentes a las consideradas melodramáticas, tales como *Hécuba*, bajo la acusación de no presentar motivación suficiente para el paso – excesivamente brusco – de una situación del personaje a otra; véase Barker (2009: 326). También en el caso de *Heracles* a menudo se destaca la falta de unidad narrativa y teatral (“it is not a dramatic unity”, Kitto: 1966: 235). Ambas acusaciones, realizadas contra piezas cuya condición trágica no se duda, servirán para sustentar la argumentación de que Eurípides buscaba ansiosamente desligarse del sistema estructural planteado por la tragedia, que lo llevaría más adelante a separarse del género en más aspectos. Véase Calvo (2008: 344) para la firme comprensión de *I.T.* como drama bipartita – en tanto que en él primaría el suspense frente a la búsqueda del *páthos* –, Parker (2016: xxxii) para una teorización semejante en esta misma obra, en este caso hablando de “dos movimientos”, o Bañuls & Morenilla (2008: 107) para *Helena* y *Andrómeda* como “obras dobles”.

metabolé afecta de modo directo a la posición de los personajes y a su relación con el otro en mayor o menor medida. Es el caso del reconocimiento entre Ifigenia y Orestes<sup>175</sup>, y entre Menelao y Helena<sup>176</sup>, así como el falso reconocimiento de Juto e Ión<sup>177</sup> que da lugar al cambio repentino de estatus y planteamiento futuro en sociedad para el joven (y para Creúsa); por último, la condena a muerte por decisión de la ciudad de Argos contra Orestes pone a Electra y a su hermano en un estado de máxima desesperación y conjunta alerta<sup>178</sup>. En todos los casos, la situación estática de observador – más próxima a la posición del espectador – que abrazaba uno de los dos personajes se diluye cuando este evento fundamental deshace por completo la distancia que previamente existía entre este y el otro. Esta ruptura de la distancia entre el plano donde se hallan uno y otro respectivamente es también el elemento crucial que permite el paso al movimiento; en tanto que ahora uno ha dejado de ser espectador, puede pasar a formar parte del espectáculo. A partir de aquí, el argumento se vuelve en todos los casos dinámico y trepidante en consecuencia. Es de especial interés notar el siguiente dato: este momento marcado por la metabolé es también el momento a partir del cual se abre el mayor rango de desconocimiento y, por tanto, potencial sorpresa en el espectador real, en su situación externa.

Por su parte, también es importante comprobar cuál es el punto que ha alcanzado la situación previa a la irrupción de este acontecimiento esencial sobre la trama; el interés de este detalle radica en el hecho de que en todos los casos asistimos a situaciones donde se ha llegado a exaltar considerablemente el elemento del *páthos*, a través de la reverberación en escena de ciertos elementos descritos por Aristóteles como fundamentales para alcanzar dicha sensación de sufrimiento: terror y conmiseración. Por un lado, la reafirmación en la exhibición constante de la fragilidad del héroe, al mostrar su desventura al segundo personaje – todavía en su calidad próxima a la categoría de espectador –, funciona como resorte de exaltación de ese patetismo y búsqueda de la compasión: en todos los ejemplos, el relato de la desdicha de este personaje ha funcionado como marco narrativo para destacar esos atributos característicos de debilidad y desnudez emocional ante la adversidad. Pero, además, en todos los casos esta situación se ha ido acentuando poco a poco, llevándose al extremo del desconsuelo en la percepción de los personajes, hasta que la fatalidad e incluso la propia muerte acecha como una posibilidad palpable sobre el escenario.

Esta extrema proximidad con la peor de las posibilidades para los protagonistas se alcanza de formas diversas. Así, en *I.T.* y *Orestes* existe una condena firme contra personajes de extrema relevancia. Ifigenia hace oscuras referencias al horrible destino que espera a sus

---

175 *I.T.*, vv. 725 – 830.

176 *Hel.*, vv. 550 – 630.

177 *Ión.*, vv. 517 – 568.

178 *Or.*, vv. 1019 – 1069.



víctimas como un hecho inexorable nada más encontrarse con los dos “extranjeros” a los que va a sacrificar:

φεῦ·

τίς ἄρα μήτηρ ἢ τεκοῦς' ὑμᾶς ποτε  
πατήρ τ'; ἀδελφή τ', εἰ γεγῶσα τυγχάνει . . .  
οἴων **στερεῖσα** διπτύχων νεανιῶν  
ἀνάδελφος **ἔσται**.

¡Ay!

¿Quién es – ay – la madre que os crió, y quién  
vuestro padre? ¿Y vuestra hermana, si tuvierais...?  
¿De qué par de jóvenes y magníficos hermanos  
va a verse privada!

(*I.T.*, vv. 470 – 475)<sup>179</sup>

En *Orestes*, cuando la condena del pueblo argivo establece la perdición de los dos hermanos, Electra expresa de forma abierta e intensa la inminente presencia de la muerte como un monstruo doloroso que pende sobre ella y su hermano. Antes de lamentarse en la compañía del propio Orestes, y antes incluso de que el mensajero desarrolle los detalles del juicio emitido por la ciudad, ya hace explícita la llegada a la historia de la peor expectativa posible, largo tiempo temida:

οἴμοι: προσῆλθεν **ἐλπίς**, ἣν **φοβουμένη**  
πάλαι τὸ μέλλον ἐξετηκόμην γόοις.

¡Ay de mí! Ha llegado aquella cosa que más temía yo  
desde hace tiempo y me hacía sumirme en lamentos.

(*Or.*, vv. 859 – 60)

---

179 Las traducciones de tragedia de Eurípides son producto del cotejo con la edición española *Tragedias completas*, de referencia utilizada en el presente trabajo, cuya edición ha sido coordinada por Crespo (2004), en ocasiones, ligeramente modificadas. Para las versiones españolas de los textos de *Andrómeda*, se ha recurrido especialmente a las aportaciones de Bañuls & Morenilla (2008).



Pero la desesperación que torna los sentimientos de los personajes sumamente próximos a la idea de la muerte también se produce cuando tal idea no ha llegado a plantearse de modo explícito por fuerzas externas contrarias a los propósitos de los protagonistas. En el caso de Helena y Menelao, este no cree en una primera instancia las palabras de su recién encontrada esposa, considerando que se trata de un relato imposible; esto los lleva a ambos a entender que sus desgracias nunca hallarán fin: Menelao se rinde ante la idea de que su pasado tormentoso se convierta en el único gobernante de sus días – y por tanto, de su futuro – y Helena lanza un clamor sentencioso entendiendo que sus males no terminarán nunca, dado que ni siquiera su esposo la reconoce (y nadie, por tanto, ya la creerá).

Οἱ ἐγὼ· τίς ἡμῶν ἐγένετ' ἀθλιωτέρα;  
Οἱ φίλτατοι λείπουσί μ' οὐδ' ἀφίξομαι  
Ἑλληνας οὐδὲ πατρίδα τὴν ἐμήν ποτε.

¡Ay de mí! ¿Quién ha sido más desdichada que yo?  
Los que más quiero me abandonan, y nunca regresaré  
ni junto a los helenos ni a mi patria.

(*Hel.*, vv. 594 – 6)

La situación de Creúsa tras el reconocimiento de Ión como hijo de Juto se torna mucho más dura, por sentir que ahora su desgracia solo la atañe a ella; Juto ya tiene un hijo, aunque ella no sea – según cree – su madre. Ahora es tan solo ella la que sufre la vergüenza y la tristeza de ser estéril, y enfrentarse a un futuro de soledad; así lo expresa, de forma semejante al desesperado grito de Helena, nada más saber la noticia:

ὦ τάλαιν'  
ἐγὼ συμφορᾶς, ἔλαβον ἔπαθον ἄχος  
ἀβίοτον, φίλαι.  
**Διοιχόμεσθα.**

¡Oh, desgraciada,  
desdichada de mí, me toma y padezco un dolor

insufrible, amigas,  
así muriese!

(*Ión*, vv. 763 – 5)

Puede reconocerse que, siguiendo el paralelismo de la dinámica espectacular que se ha producido en la forma de relacionarse que mantienen los personajes principales de estas tragedias, la configuración de estos momentos inmediatamente anteriores a la irrupción de la *metabolé* puede asemejarse a la presentación de la catástrofe, tras la progresiva precipitación hacia ella, característica fundamental de la estructura trágica según la convención griega clásica. Por supuesto el proceso se lleva a cabo de una forma mucho más sutil, ya que se está realizando como una suerte de juego dramático de espejismos: la prioridad no es una imitación exacta de las situaciones establecidas en la dinámica del espectáculo trágico (espectador / héroe trágico). Se trata de evocar la sensación de una tragedia prototípica en su momento próximo a la catástrofe, logrando de esta forma que la sorpresa por parte del espectador (la cual, como hemos visto, ha sido uno de los objetivos esenciales en esta peculiar construcción dramática) responda a su vez a una cierta coherencia con la situación que, por cuanto ha observado, viven los personajes.

Una interesante prueba de esta evocación, en un momento sorprendente de la estructura de la pieza, del impacto trágico provocado por la explosión de la catástrofe es la presencia de un reconocible mecanismo empleado por Eurípides (y por otros trágicos, aunque con menos productividad) en las inmediaciones de estas secciones próximas a la *metabolé* en estas tragedias: el relato del mensajero. Este recurso se ve duplicado en tres de las tragedias que estamos tratando: *I.T.*, *Helena* y *Orestes*<sup>180</sup>. En estas tres tragedias, la *metabolé* se ve marcada por la intervención de este personaje con la función de mensajero que, en la estructura arquetípica de la tragedia, suele aparecer como punto de inflexión dramática para introducir el relato de la catástrofe o del evento que conduce a la conclusión de la línea argumental de la tragedia. Dado que la duplicación de la figura del mensajero no era un recurso habitual – por cuanto sabemos – en el género trágico, es posible suponer que su aparición en este momento tan anticipado a lo previsible dentro de la estructura narrativa de la pieza contribuiría a otorgar a los espectadores esa impresión de hallarse cerca de la catástrofe reveladora del cambio sobre la trama.

La delicadeza con que se trabaja sobre la evocación es también el motivo de que, aunque podamos observar en todos los casos una factura semejante al hacer uso del relato de mensajero anticipado, su implementación en escena y su desarrollo para con la estructura no sea idéntico en ningún caso. Así, en *Helena*, el reconocimiento entre los

180 En *Helena*, vv. 597 – 621 y vv. 1526 – 1618 ; en *I.T.*, vv. 260 y vv. 339; en *Orestes*, vv. 866 – 956 y vv. 1395 –

esposos no llega a darse de forma efectiva hasta que la espontánea intervención del mensajero demuestra que las palabras de Helena son ciertas; el mensajero por tanto es responsable de la resolución en última instancia del proceso de metabolé que se ha ido forjando y construyendo lentamente hasta el momento<sup>181</sup>. En el caso de *I.T.*, el relato de mensajero – ejecutado por un boyero en este caso – no trae consigo la resolución efectiva de la metabolé; sin embargo, la historia del ataque de locura de Orestes que el boyero trae a Ifigenia advierte al espectador externo (real) de cómo uno de los personajes ha tocado fondo en sus desdichas, así como al otro personaje (Ifigenia) de la inminencia de un sacrificio humano más en la línea de su vida<sup>182</sup>. Es decir, su relato es el detonante de la metabolé (y de la evocación de la catástrofe) y no su culminación. Por último, el mensajero que trae la noticia de la condena a muerte decretada por el pueblo en *Orestes* es quien desata la desesperación de los hermanos al comprender que, por la vía legal, ya no tienen escapatoria posible<sup>183</sup>. También en este caso, de modo semejante a como sucede en *I.T.*, funciona de forma inicial con respecto a esta metabolé, como resorte para su puesta en marcha.

El caso de *Íón* no presenta el recurso que podríamos denominar *relato de mensajero anticipado* a través de un personaje cuya función sea única y exclusivamente la transmisión de una novedad fundamental; sin embargo, el Corifeo sí ejerce esta función de comunicarle a Creúsa la reunión entre Juto e Íón en lo que ellos entienden como una relación de padre e hijo, así como, en consecuencia, su nueva situación de desamparo<sup>184</sup>. El anuncio, por tanto, se produce y da lugar al más importante punto de inflexión sobre la estructura dramática de esta pieza: el relato abierto del oscuro pasado de Creúsa, la violación sufrida de parte del dios Febo y su verdadera condición de madre de Íón – dato que ella, todavía, y a pesar de protagonizar tan espantosa confesión, desconoce –. A través de este relato, el espectador alcanza el máximo punto de empatía con el personaje de Creúsa – quien ha ejercido, hasta ahora, esa función del personaje que reviste un patetismo exaltado, observado por otros, y que solo ahora asciende al primer plano de atención dentro del escenario. Este proceso de búsqueda del mayor nivel de empatía también se da en los demás ejemplos; en *I.T.*, la presentación de Orestes en escena tras la intervención del boyero relatando su ataque de locura, realza su caracterización centrada en el patetismo y en la extrema fragilidad como

---

181 *Hel.*, vv. 616 – 631: palabras finales del mensajero reconociendo a Helena, aceptación de las mutuas identidades y felicidad de ambos esposos.

182 *I.T.*, vv. 330 – 340: última explicación del boyero sobre la desgracia del extranjero capturado en la playa e inmediata expectativa del sacrificio por parte de Ifigenia.

183 *Or.*, vv. 950 – 956: culminación del relato del mensajero haciéndole explícita a Electra su desgracia tras la decisión del pueblo, sin posible salvación, independientemente de su origen noble o las protestas que emita ella o su hermano.

184 *Íón*, vv. 776 – 806: comunicación del encuentro entre Juto e Íón y el reconocimiento de este último como hijo del esposo de Creúsa.

individuo inmerso en la tempestad<sup>185</sup>; en *Helena*, los dos esposos – especialmente Menelao, que ya ha cumplido desde el comienzo esa función de encarnar el grado más hiperbólico de patetismo – causan esta conmoción al presentarse como personajes perdidos y confusos en una situación que no manejan, convencidos de que su sufrimiento continuará, ¡a pesar de estar el uno frente al otro y tener, por tanto, la solución a todos esos cuidados ante ellos!<sup>186</sup> Por último, en *Orestes*, los dos hermanos se sumen en el más alto grado de desconsuelo en el momento en que Orestes vuelve a entrar en escena ya con el conocimiento de la condena<sup>187</sup>. En todos los casos, se presenta ante el público a los personajes envueltos en la máxima indefensión, expuestos a una crueldad universal que parece superarlos y ante la cual es inútil una bondad, magnificencia o heroicidad, en definitiva, intrínsecas: es el momento que podemos denominar “desnudez del héroe trágico”, que necesariamente responde también a la situación en la que mayor grado de identificación con el espectador puede obtenerse. Se vuelve a reafirmar así también la mayor conexión posible entre los mundos de dentro y fuera del escenario, alcanzándose la más intensa proximidad entre ellos<sup>188</sup>.

De esta manera, en todas las piezas la introducción de esta metabolé sobre la articulación de la trama busca un efecto similar sobre el público: la amplificación del impacto trágico en el espectador, que asiste de forma brusca e inesperada a la secuencia de reacciones emocionales propia y característica de la tragedia. Esta consecución de sensaciones a raíz del impacto provocado por el espectáculo trágico es descrita por Aristóteles como una línea ascendente que parte del terror y la compasión para llegar a la catarsis o “expurgación” del sufrimiento<sup>189</sup>. Siguiendo esta formulación teórica, el espectador en estas obras se ve obligado a palpar ese terror que provoca sentir la inminencia de la precipitación hacia la catástrofe en un momento anterior a lo que espera y de una forma también algo más exacerbada debido al sistema de extrema proyección empática con que se ha llevado a cabo la construcción de los caracteres principales. De semejante forma, mediante la introducción de la abrupta metabolé, [desarrollada en ocasiones de forma más súbita y en otras de modo más progresivo], y la presentación en escena de la desnudez del protagonista trágico, se adelanta también la consiguiente compasión que despierta la desventura del individuo ante esa catástrofe motivada por los propios errores. La exacerbación de esta reacción sentimental en el público, una vez más, se

---

185 *I.T.*, vv. 483 – 492.

186 *Hel.*, vv. 565 – 595.

187 *Or.*, vv. 1020 – 1052.

188 Es un recurso expresivo de la tragedia que también es posible hallar en textos pertenecientes a los restantes trágicos cuya obra se conserva; sirvan de ejemplo el Edipo o el Ayante de Sófocles. Cabe destacar que en el caso de *Orestes* y *de Helena*, los personajes de Orestes y Menelao han sido expuestos en una situación expresiva semejante en momentos previos; Orestes, justo al despertar de su ataque de locura en escena; y Menelao, al quedar en soledad tras la hostil disputa con la anciana.

189 Véase *Poética*, (1449b, 25). δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.

consigue forzando la cercanía del espectador con el espectáculo, así como duplicando los planos de emoción espectaculares de la tragedia<sup>190</sup>.

A través del recurso consistente en hacer avanzar la acción sobre la estructura de dos personajes protagonistas en vez de una figura única, se proyectan las emociones de terror y compasión también sobre los propios caracteres que viven la historia trágica. En el caso del sobrecogimiento y la piedad despertada por la desdicha de uno de los personajes, es posible comprobar que tales emociones también se expresan y recrean semánticamente de forma explícita dentro del marco ficticio de la historia: también los personajes muestran ese sentimiento de profunda compasión ante la contemplación directa de la miseria que vive aquel que ha sido atrapado por sus propios demonios y abatido por la crueldad de las circunstancias. Tales son las palabras de Electra cuando observa a Orestes en escena una vez conocen ambos el decreto acerca de su destino:

οἱ ἐγὼ: πρὸ τύμβου γάρ **σ' ὀρώσ' ἀναστένω**,  
ἀδελφέ, καὶ πάροιθε νερτέρου πυρᾶς.

¡Ay de mí! Viéndote ya ante la tumba me lamento,  
hermano, y ante la pira funeraria.

(*Orestes*, vv. 1019 – 20)

También puede observarse esta compasión en el caso del anciano que escucha el relato sobrecogedor de Creúsa:

ὦ θύγατερ, οὗτοι σὸν **βλέπων ἐμπίμπλαμαι**  
πρόσωπον...

Oh, hija, al ver tu rostro me he encontrado  
lleno de piedad...

(*IÓN*, vv. 925 – 6).

---

190 También en este sentido conviene recordar las directrices teóricas ofrecidas por Aristóteles, quien interpreta que “el terror se siente cuando el afectado es semejante a nosotros mismos” (véase *Poét.*, 1453a, 5).

En el caso de *Helena* – donde, como se ha visto, durante el reconocimiento ambos protagonistas extienden su papel hasta las funciones de espectadores de la suerte del otro – los dos esposos entonan aseveraciones de compasión empática al reconocer la desdicha de su interlocutor. Dado que el espanto vivido por Helena es también la explicación de su propia desventura, cuando ella relata la verdad del señuelo del fantasma y su estadía en Egipto, ambos personajes claman una tristeza compartida:

Ἑλένη: Πάριν ὥς ἀφέλοιτο

Μενελέως: Πῶς; Αὖδα.

Ἑλ: Κύπρις ᾧ μ' ἐπένευσεν

Μεν: ὦ τλᾶμον.

Ἑλ: Τλάμων, τλάμων· ᾧ δ' ἐπέλας' Αἰγύπτῳ.

Helena: Para privar de mí a Paris...

Menelao: ¿Cómo? ¡Dilo!

Hel: ... a quien Cipris me había entregado.

Men: ¡Oh, desgraciada!

Hel: Desgraciada, desgraciada... Así llegué a Egipto.

(*Hel.*, vv. 680 – 5)

Más adelante, cuando Menelao – que escoge ser más breve que su esposa – cuenta de sus ocho años navegando, también Helena se apiada de él y expresa un dolor de categoría empática empleando el mismo término con que anteriormente ha descrito su propia desgracia:

Μενελέως: Ἐν ναυσὶν ὧν πρὸς τοῖσιν ἐν Τροίᾳ δέκα  
ἔτεσι διήλθον ἑπτὰ περιδρομὰς ἐτῶν.

Ἑλένη: Φεῦ φεῦ· μακρόν γ' ἔλεξας, ὦ τάλαις, χρόνον  
σωθεὶς δ' ἐκεῖθεν ἐνθάδ' ἦλθες ἐς σφαγὰς.

Menelao: Además de aquellos diez años en Troya,

ocho más he pasado después navegando.

Helena: ¡Ay, ay! ¡Mucho tiempo, desgraciado, es el que dices  
y a salvo has llegado aquí para tu masacre!

(*Hel.*, vv. 775 – 8)

También en *I.T.* Ifigenia profiere lamentos de impotencia cuando observa a Orestes y Pílates llegar ante ella, esperando lo que vaticina como la muerte segura de ambos (vv. 470 – 5); la expresión de la piedad por el personaje acorralado por la inminencia de la fatalidad se torna más explícita cuando el Coro se dirige a Orestes con las siguientes palabras:

κατολοφύρομαι σὲ τὸν χερνίβων  
ῥάνισι μελόμενον αἱμακταῖς.

¡Me lamento por ti, que vas a sumirte  
en las gotas ensangrentadas por las lustraciones!

(*I.T.*, vv. - 644 – 5)

Por último, creemos interesante destacar la deducción que es posible llevar a cabo, a partir de la información transmitida en algunos de los fragmentos conservados, que una gran innovación eurípidea en el tratamiento de *Andrómeda* sería la expresión directa de la compasión [explícita] de Perseo por la muchacha<sup>191</sup>. Así, podemos concluir que Eurípides pone en marcha en estas obras un sistema de mecanismos que buscan la *anticipación* de esa secuencia de reacciones emocionales disparadas por [el espíritu de] la tragedia. Es, a su vez, interesante descubrir que, en cuanto dicha secuencia alcanza su culminación, se implementa un proceso de *expansión* narrativa en la estructura de la pieza. Con el objeto de que este esquema de anticipación no pierda el efecto sorpresivo que se requiere, se ralentizan los aspectos que, con toda probabilidad, se habrían de asociar de forma intuitiva al resultado de esa secuencia de reacciones en el prototipo más familiar de la tragedia<sup>192</sup>. Este proceso de ralentización se aplica ante todo a la conclusión, que en el esquema

---

191 Es la deducción obtenida a partir de los fragmentos 127 – 32 (Nauck); véase Wright (2005: 78) para la teoría sobre la originalidad eurípidea en este interesante punto y su posición en el conjunto de la reconstrucción de la obra.

192 La existencia de elementos “impulsadores” y “retardadores” de la tragedia, y el interés que suscita estructuralmente la proximidad entre ambos a la hora de organizar la acción en estas piezas ha sido destacada por Quijada (1991: 229).

arquetípico descrito por Aristóteles se comprende como el resultado inmediato de la cadena emotiva de terror y compasión, coincidiendo la catarsis con el final de la historia trágica y las últimas impresiones del público ante dicha historia. Al retardar la llegada del fin, Eurípides obliga a su espectador a recomponerse del impacto trágico experimentado y mantener la atención sobre los personajes con los que, además, ha llegado a establecer la máxima conexión y empatía posible; se reafirma de esta manera la amplificación de ese impacto característico de la tragedia.

### ***Tragedias metaespectaculares: definición y caracterización***

El análisis que se ha realizado sobre la innovadora factura dramática que presentan estas tragedias demuestra un importante principio: si bien puede tratarse de un manejo del argumento, una composición y vertebración estructural novedosas, llamativas por tanto para el estilo y la factura habitual en el género trágico, en ningún caso parece que nos encontremos ante un intento de escapar de las pretensiones propias de ese género, ni de evitar los efectos característicos de la tragedia en el público contemporáneo. Lejos de esta idea, más bien puede sacarse la conclusión de que Eurípides busca llevar las posibilidades ofrecidas por las convenciones y los parámetros del género que practica a su máxima expresión. Resulta cuanto menos difícil de sostener la teoría de que el factor de eximir la conclusión definitiva de la obra de una desgracia absoluta para los protagonistas despoje a cualquiera de estas piezas de su condición trágica, ya que, como se ha podido observar, el desarrollo de dicha pieza se ha llevado a cabo sobre una línea de extrema exaltación de los elementos constitutivos y definitorios de la tragedia. Además, no incluir una catástrofe devastadora al final de la tragedia guarda cierto punto de coherencia con la estructura de la obra, puesto que se evita una posible frustración del espectador al someterlo a un impacto que, por acumulación, llegara a resultar excesivo.

En todas estas tragedias puede percibirse que esa búsqueda de la extrema explotación de los efectos propios del género se lleva a cabo a través de un sutil juego de duplicación de los planos del espectáculo. Por un lado, se multiplica la transgresión necesaria en la tragedia mediante la introducción de innovaciones relevantes en la base mitológica utilizada como argumento. Esto sitúa al espectador en una posición de especial proximidad con la del protagonista de la tragedia, ya que ambos ignoran cuál será el desarrollo de los acontecimientos a su alrededor y se ven obligados a experimentar un profundo asombro, incluso espanto, ante la cercanía de la fatalidad. La distancia entre el espectador y los personajes se acorta lo más que se puede, resaltándose las cualidades más humanas y más representativas de la debilidad mortal en el personaje, con intención de exaltar la empatía. Entonces se vuelca la dinámica del espectáculo dentro de la propia



historia. Al darse esta sorprendente multiplicación de los planos del espectáculo, el espectador asiste de forma anticipada al proceso emocional que implica la experiencia de la tragedia (basado en la provocación de terror y compasión). La consiguiente retardación del desenlace permite mantener a este espectador sobrecogido y acongojado por la fuerte amplificación del impacto al que ha sido sometido. A partir de que se resuelve el nudo esencial marcado por la *metabolé* – durante la cual ha llegado a su máximo nivel esta duplicación de la dinámica espectacular sobre el escenario – ningún personaje permanece estático dentro de la trama, la cual adquiere velocidad a causa de esto. De esta manera se puede comprender que la estructura de la obra, aunque marcada por giros bruscos, no perdería fluidez alguna para el público, ya que el nivel de implicación del espectador dentro de la historia se había visto intensificado y por tanto no sería fácil salir de esta perspectiva.

Parece justo considerar que es este sistema de multiplicación de los planos y efectos característicos del espectáculo trágico lo que identifica la singularidad de estas obras de Eurípides y su composición dramática, así como esta búsqueda persistente de la amplificación del impacto propio de una tragedia manifestada a través de una forma especial de vertebrar y construir la pieza. Es este el motivo por el que consideramos adecuado hacer referencia a esta sorprendente organización de los elementos espectaculares de la tragedia y a la exaltación de los mismos en la definición de estas obras. Tomaremos, para referirnos a ellas, la denominación de *tragedias metaespectaculares*; este término nos parece apropiado en tanto que conservamos el vocablo “tragedia” (frente a otras opciones como melodrama o tragicomedia, propuestas por la corriente filológica que las entiende como apartadas del género) y se destaca como rasgo propio y definitorio esa llamativa técnica de multiplicación del espectáculo a todos los niveles (a través del prefijo “meta-” intentamos hacer una justa alusión al recurso metaléptico por el que el universo externo e interno del espectáculo se mezclan<sup>193</sup>). Así, mediante el término “metaespectacular” reconoceremos que en estas tragedias Eurípides muestra una marcada

---

193 Hemos preferido una referencia directa al término “espectacular” como objeto de la *metalepsis*, frente a la posibilidad de hablar de piezas “metatrágicas”, a pesar de que – como se ha explicado – es un proceso eminentemente trágico el que se lleva a la expresión multiplicada. Esto es debido a que se ha considerado la opción más coherente para los propósitos de nuestra investigación buscar un término que no se hubiera utilizado previamente, para que pudiera ajustarse la definición de forma más precisa a los límites que este estudio y no otro destaque. El término “metatrágico” no solo se halla contemplado en ocasiones en los estudios sobre la *metalepsis* eurípidea (véase Wright 2005: 135), sino que además hace referencia a aspectos de dicho recurso que no coinciden con los analizados en el presente trabajo, por lo que su empleo podría resultar cuanto menos ambiguo o confuso. En inglés, es posible hallar la propia referencia a la palabra *metaspectacular* en el estudio *Shakespeare and Language*, llamando la atención sobre los procesos de multiplicación del espectáculo ejercidos por el dramaturgo inglés en su nueva concepción de la tragedia; véase Hopkins (2004: 253).

intención de aproximar lo máximo posible el mundo de la representación al espectro del público, jugando con los límites de la distancia entre ambos planos y arriesgándose incluso a reproducir en cierto grado la dinámica espectacular en la trama que se representa, siempre con el objetivo de intensificar el impacto trágico sobre su espectador, así como su implicación, íntima y profunda, con el planteamiento argumental al que asiste. Se trata de piezas en las que esta intención de aprovechamiento extremo de los mecanismos espectaculares de la tragedia impregna la estructura de la obra, persiguiendo que esta multiplicación de los niveles de espectáculo mantenga en el punto más alto posible la tensión del espectador.

Considerar una tragedia eurípidea como *metaespectacular* supone entender que esta tragedia constituye, en primer lugar, una obra cuyo objetivo esencial es multiplicar el impacto característico de una pieza de género trágico. También implica considerar que, como consecuencia de ese objetivo, se configura una estructura narrativa, un planteamiento argumental y una línea de avance de la trama enfocada a que el espectáculo se vea exacerbado y llame poderosamente la atención del público por este motivo. Así, podemos afirmar que una tragedia metaespectacular es la que, con este propósito, se erige estructuralmente sobre la exaltación del factor de lo inesperado, el acercamiento extremo entre el espectro correspondiente al público y el del personaje protagonista, hasta el punto de realizar procesos de asimilación de las funciones del espectador en el interior del argumento desarrollado, y una estructuración narrativa basada en la anticipación de la secuencia de reacción emocional de la tragedia (terror y compasión) sobre la trama, con la posterior retardación del desenlace. Entenderemos, a su vez, que ese afán de amplificación del efecto emocional de la tragedia sobre el público se impone sobre la factura de la pieza hasta el punto de hacerla necesariamente distinta de otras tragedias pertenecientes a la tradición. Y es de suma importancia concluir que este aspecto sería también percibido sin dificultades por la audiencia contemporánea, que advertiría de encontrarse ante tragedias más originales que lo habitual en muchos sentidos – aunque esto no impidiera, en absoluto, que las captase e interpretase como tragedias, sin atisbo de confusión con cualquier otro género dramático.

Cabe preguntarse por la importancia del “final feliz” (entendiendo por esto una conclusión exenta de muertes brutales de los protagonistas o catástrofes explícitas a consecuencia de los errores previos) como parte de la definición de las tragedias metaespectaculares. Las cinco obras que nos ocupan en este estudio y que entendemos como tal presentan una conclusión de estas características, si bien algunas de ellas se ajustan más al calificativo “feliz” que otras. La más dudosa al respecto es *Orestes*, pues su final no es la consecuencia de una solución afortunada del intrincado laberinto en que se encuentran los protagonistas; para cuando llega la “salvación” de Orestes y Electra de mano de Apolo, reina la confusión y el desconcierto para todos los personajes que pueblan el escenario: los hermanos y Píldes, Hermíone y Menelao. Además, la epifanía del dios se

produce justo después de una tremenda masacre en el palacio; el hecho de que Helena haya desaparecido antes de que le asesten el golpe final no ha rebajado el horror de la muchedumbre ante el ataque ni la desesperada ferocidad con que los conjurados recurren a sus últimas armas. Al llegar Apolo, todos los personajes han alcanzado tal nivel de sufrimiento y desesperación que su aparición tan solo los despoja de su último impulso asesino (de Orestes contra el palacio, de Menelao contra sus enemigos situados arriba del mismo), pero no los devuelve a una situación de armonía consigo mismos: por este motivo más bien responde a la categoría de irónico que de feliz, en este sentido<sup>194</sup>. El otro problema de precaución aparece – como es costumbre – con el caso de *Andrómeda*, la cual, debido a su estado fragmentario, no nos permite juzgarla en profundidad. Para empezar, no se conserva ningún indicio explícito de que el final de la pieza fuera exactamente como se ha reconstruido. Es cierto que existen motivos múltiples y de gran solidez para considerar que la obra se resolvería con la salvación de Perseo y Andrómeda, tras el rescate de esta última por parte del primero y la persuasión de los familiares de ella para consumar el matrimonio de ambos<sup>195</sup>; pero incluso reconociendo este final como la opción más plausible – y dándola por hecha en nuestro análisis – la ausencia de los versos específicos a los que poder atribuir la posición final de la pieza nos impide comprobar cuál sería su desarrollo como conclusión, o si podría asemejarse formalmente a las conclusiones de las otras piezas metaespectaculares.

Sin embargo, creemos que existen razones más profundas para no considerar que el final exento de desgracia sea una característica sustancial de las tragedias metaespectaculares: más bien entendemos que se trata de una consecuencia natural de su particular composición. Tal y como vimos, la fuerte anticipación de los elementos constitutivos de la tragedia en la construcción de estas piezas viene seguida de una retardación de la conclusión de la obra a través de una expansión narrativa de la obra, durante la cual se aprovecha al máximo el desconocimiento argumental del espectador. Ofrecer a la historia un final cruento y oscuro hubiese obligado al dramaturgo a llevar ese desenlace a un nivel mucho más explosivo para que guardase coherencia con el proceso llevado a cabo con anterioridad. Esto, como se ha mencionado previamente, hubiera podido llegar a resultar excesivo desde el punto de vista emocional para un espectador que ya había sido sometido a una intensa experiencia trágica, coincidiendo esta además con el momento de máxima tensión en la trama. Por su parte, desde el punto de vista estructural, ejecutar por segunda vez a lo largo del argumento una secuencia de precipitación para alcanzar una catástrofe brutal y sangrienta podría dar un resultado excesivamente lineal, que llevara

---

194 A esto contribuye en gran parte la contundente desolación que inunda las palabras de un dios que escoge autoinculparse, haciendo referencia constante a la desgracia que ha poblado el recorrido vital de los personajes hasta el momento. Véase Guzmán Guerra (2005: 133).

195 Sólida argumentación aduce a este respecto Webster (1967: 197).

incluso – quizá – a la impresión de tratarse de una estructura de consecución de dos tragedias una detrás de otra, lo cual perdería fluidez y calidad dramática como espectáculo.

Todo esto significa que el final exento de desdicha es una consecuencia lógica del planteamiento y desarrollo ejecutado en estas tragedias, pero no necesariamente uno de sus elementos definitorios, ya que no constituye uno de los propósitos fundamentales que persigue Eurípides cuando lleva a cabo esta peculiar técnica dramática. Añadiremos por último que, tal y como se mencionó en el Estado de la Cuestión (capítulo introductorio a nuestro estudio)<sup>196</sup>, estas tragedias no son las únicas dentro del corpus trágico que presentan conclusiones exentas de esta brutal inmersión en la catástrofe (baste pensar en los casos de *Filoctetes*, de Sófocles o de *Euménides*, de Esquilo). Sin embargo, en estos otros ejemplos esa conclusión no aparece como resultado de esta impactante estructura de multiplicación del espectáculo y el efecto trágico sobre el público; sencillamente es otra forma de resolver una tragedia arquetípica, ya que, como detalla Adrados, el sufrimiento que caracteriza la tragedia no tiene por qué darse justo en el momento de la conclusión para causar el efecto adecuado sobre el público<sup>197</sup>. Creemos razonable afirmar, en este punto de la reflexión, que por todas estas razones las tragedias metaespectaculares no provocarían en el espectador una impresión liviana o relajada, propia de géneros como el melodrama o la comedia, ni cumpliría su final exento de desgracia o su peculiar estructura basada en los giros de acción la función de reducir su carga emotiva ni la profundidad doliente de su discurso.

Esta novedosa fórmula dramática halla una importante coherencia con ciertas obras anteriores, encontrando lo que podríamos entender como precedentes de esta técnica metaespectacular en varias piezas sobre las que la crítica ya ha posado su atención. La estructura marcada por la impresión de abruptas *metabolai* ya había sido puesta en marcha en piezas tales como *Hécuba*, *Electra* o *Heracles*. En el caso de esta última (cuya estructura como unidad dramática – tal y como se vio – también ha sido cuestionada<sup>198</sup>) es posible observar un formato semejante de anticipación y juego con el factor de lo inesperado; pues también esta tragedia presenta una suerte de anticipación de recursos de efectismo trágico, proponiendo una temprana apelación al *phóbos* mediante la presentación del temor de Mégara y Anfitrión (cuya posición de suplicantes realza su caracterización frágil y dota su terror de una especial intensidad escénica) ante la figura hostil de Lico y una falsa resolución del problema central de la trama cuando Heracles regresa, se encuentra con su padre y acaba con su enemigo. El juego con el factor sorpresa continúa cuando se aborda la irrupción de la catástrofe, ya que tras un planteamiento de resolución de conflicto y victoria del héroe se produce de forma repentina y brutal la caída en desgracia del mismo, en una

---

196 Capítulo I.

197 Véase Adrados (1962: 18 – 9).

198 Véase nota 21.

sucesión de eventos de extrema brusquedad. También en este caso es llamativa la configuración extremadamente patética del individuo protagonista cuando accede al conocimiento de la catástrofe, provocada por él mismo (coincidiendo esta caracterización de exacerbada debilidad con el momento correspondiente a la desnudez del héroe trágico, antes descrita)<sup>199</sup>.

El caso de *Electra* presenta un mayor rango de similitud, y como se ha comentado previamente ha sido considerada por una parte importante de la tradición filológica también como alejada del género trágico. Con todo, tanto la composición de los caracteres como la configuración de la trama y su llegada a la conclusión ha provocado que no llegue a entenderse exactamente como perteneciente a la misma categoría excepcional en la que se encuentran *I.T.*, *Ión* o *Helena*<sup>200</sup>. Sin embargo, esta tragedia sí propone un planteamiento argumental y estructural sumamente innovador, que parecía perseguir tanto la sorpresa del espectador como este juego de amplificación de los efectos del espectáculo. Este juego se refleja en varios aspectos constitutivos de la pieza, entre los que destaca la extrema explotación del recurso irónico en escenas propicias para ello (quizá el reconocimiento sea el momento más evidente). Tal y como apunta Arnott, es una obra en la que se intensifica la necesidad de transmitir claramente el mensaje subyacente por medio de recursos de multiplicación del efectismo espectacular<sup>201</sup>; sin duda, en esto coincide de forma abierta con la dramaturgia particular de las tragedias metaespectaculares.

Cabe deducir de esta manera que esta innovación ejercida por parte de Eurípides en sus tragedias – sobre todo en su tragedia tardía – respondería a una evolución lógica y suave, más que a un repentino e inexplicable descreimiento de la teoría trágica tradicional y todos sus fundamentos sobre el escenario. Consideramos que esta es una explicación bastante más plausible y contextualizada que el intento de figurarnos un Eurípides obsesionado con salirse de los cánones a toda costa y empeñado en explorar los recursos del

---

199 Es interesante el resumen realizado por Calvo (2008: 78) en su introducción a esta pieza, donde sintetiza las premisas por las cuales se puede entender como una estructura fallida y, al tiempo, vincula esta dinámica estructural con la “excesiva humanización” del personaje de Heracles.

200 Nos referimos, sobre todo, a la construcción del personaje de Orestes, extremadamente ajustada a las necesidades de lo que se entiende por tragedia pura, como a la conclusión que, en el caso de esta pieza, sí alcanza el encuentro con la catástrofe – o al menos, la desdicha – de los protagonistas. Véase la introducción de Calvo (280 – 2) a esta tragedia para un resumen preciso de los postulados tradicionales acerca de estos factores y su influencia en los juicios de valor ejercidos sobre la calidad literaria de *Electra*.

201 Arnott (1981: 190) destaca también cómo el mensaje euripideo se ve reforzado en *Electra* a través de una metalepsis que, tal y como hemos visto que sucede en las tragedias estudiadas, afecta tanto a las técnicas de expansión de las funciones dramáticas como a la propia presentación del personaje en el marco de la historia mítica.

género teatral en el que no competía. Por su parte, aunque consideramos que, como se ha dicho, la técnica y el resultado sobre el conjunto de la pieza sería sin duda sorprendente, es preciso señalar también que el recurso de multiplicación de los niveles del espectáculo y búsqueda de la amplificación de sus efectos es un factor característico del género teatral en sí<sup>202</sup>. En concreto, Eurípides muestra un fuerte interés en el empleo de los recursos retóricos de *metalepsis* para la construcción y presentación de sus personajes en escena; este aspecto ha sido estudiado en profundidad por el mencionado Pucci en su estudio *Euripides' Revolution Under Cover* (2016). Tal y como aclara el estudioso, la *metalepsis* – a través de la cual un personaje podría extender el papel que desempeña dentro del marco genérico en que se encuentra más allá de lo que se espera de dicho papel – es un fenómeno retórico asentado como recurso en la cultura estética y literaria de la Atenas del siglo V a.C. Pucci además realiza un interesante rastreo de los recursos de *metalepsis* y expansión metadramática de las funciones de los personajes en otras tragedias distintas de las piezas metaespectaculares – tales como *Hécuba* o *Las Troyanas* – y con otros objetivos diversos de los analizados en nuestro estudio (como es el caso de los cambios de tono y consistencia narrativa que puede experimentar un personaje a la hora de transmitir reflexiones filosóficas)<sup>203</sup>. Esto significa que, si bien se trataría indudablemente de un formato impactante y llamativo por su extremo aprovechamiento de los recursos ofrecidos por el género, esta técnica dramática de Eurípides de multiplicación de las posibilidades del espectáculo empleada en estas tragedias no dejaría de ser una opción que respondía a los presupuestos estéticos de ese mismo género, así como de su propio contexto y momento.

### **Consideraciones finales**

Creemos haber demostrado que *I.T.*, *Ión*, *Andrómeda*, *Helena* y *Orestes* de Eurípides mantienen el planteamiento dramático de una historia mítica transgresiva para el esquema moral de su público, por lo que se ajustan sin problema a las atribuciones definitorias esenciales del concepto de tragedia, y no tienen – a nuestro juicio – por qué ser interpretadas como piezas alejadas de tal concepto. Su disposición inicial y planteamiento sobre la base mitológica cuenta con una dosis de innovación y originalidad ligeramente

---

202 Esto se comprende de modo especial si se tiene en cuenta, como apunta Quijada (1991: 204), “la ausencia de un sistema de comunicación intermediario, esto es, de un narrador puro que no sea a un tiempo personaje”. El espectáculo no deja de ser un sistema comunicativo, y el hecho de que el espectador solo pueda acceder a la información que se le presenta por medio de los emisores que se encuentran sobre el escenario – personajes dentro de una historia trágica – explica que ambos planos tiendan a mezclarse cuando se busca realzar el énfasis sobre algún aspecto concreto en el discurso.

203 Pucci (2016: 81-2).

superior a la habitual en el género. Pero estas novedades parecen estar dirigidas precisamente a la apertura de un espacio donde sea posible abordar aspectos de una mayor transgresión, que necesitarían una predisposición especial por parte de la audiencia para poder presentarse sin riesgo de romper el equilibrio espectacular. Son, por tanto, tragedias en las que el objetivo parece ser multiplicar el efecto transgresivo, en lugar de apartarse del mismo.

Este proceso de multiplicación del impacto propio de una tragedia se traduce en una duplicación del propio sistema espectacular, en una búsqueda de que los planos de emoción característicos del espectador de tragedia se desarrollen también dentro de la historia presentada en el argumento. Este proceso se ha denominado *metaespectáculo*, entendiéndose a su vez como *tragedias metaespectaculares* las tragedias afectadas por esta técnica eurípidea de innovación dramática dentro de los parámetros esenciales del género trágico. Así, el esquema basado en la provocación emotiva de terror y compasión a partir de la contemplación del *páthos* individual se reproduce también en la relación establecida entre los personajes ficticios del marco trágico; aprovechando la edificación de la estructura narrativa sobre dos protagonistas en vez de uno, es posible convertir a uno de ellos en el espectador de la desventura del otro, extendiendo su rol más allá de las funciones narrativas inmediatas. Eurípides pone en marcha sobre el escenario la expresión de la desnudez del héroe trágico en su desolada posición contra la perversión del universo, así como la de la compasión y empatía que tal posición despierta en quien lo observa. Mediante la condensación de este proceso multiplicador de la mimesis y el espectáculo en una *metabolé*, situada a su vez en los momentos centrales de la obra, la estructura de la tragedia se expande, lográndose así que el efecto de amplificación de las sensaciones y las reacciones emocionales propias de la tragedia se mantenga sin decaer en cuanto a la tensión del público hasta alcanzar – de forma ralentizada – un desenlace que ya no necesita coincidir con la catástrofe para mantenerse dentro del horizonte de expectativas. La siguiente tabla intenta resumir los aspectos a través de los cuales es posible percibir la composición de esta técnica metaespectacular en las cuatro tragedias que nos ocupan y conservamos completas; también procura dar cuenta de la diversidad formal que las obras metaespectaculares presentan a pesar de que cumplan con una serie de parámetros comunes y respondan – a nuestro juicio – a una misma tendencia dramática por parte de Eurípides.



<p style="text-align: center;"><b>EL METAESPECTÁCULO EN EURÍPIDES</b>  <b>(Mecanismos metaespectaculares de anticipación de la tragedia)</b></p>					
<i>Rasgo trágico</i>	<i>Personaje-espectador</i>	<i>Historia trágica anterior (y protagonista de ella)</i>	<i>Anuncio de la desgracia: “relato del mensajero”</i>	<i>Expresión explícita del páthos: “Desnudez del héroe trágico”</i>	<i>Proyección empática (éleos)</i>
<i>IT</i>	Ifigenia	Asesinato de Clitemnestra y exilio de la patria (Orestes)	vv. 260 – 340 (Boyero)	vv. 482 – 90 (Orestes)	vv. 470 – 5 (Ifigenia) vv. 644 – 5 (Coro)
<i>Helena</i>	Helena – Menelao	Guerra de Troya y regreso (Menelao); Espera en Egipto y amenaza de Teoclímeno (Helena)	vv. 600 – 625 (Mensajero)	vv. 483 – 513 (Menelao)	vv. 680 – 5 (Menelao) vv. 775 – 8 (Helena)
<i>Ión</i>	Ión / Anciano	Violación de Apolo, exposición de Ión de niño e infelicidad con Juto por la falta de hijos (Creúsa)	vv. 760 – 90 (Corifeo)	vv. 860 – 80 (Creúsa)	vv. 925 – 30 (Anciano)
<i>Orestes</i>	Electra	Asesinato de Clitemnestra y acoso de las Furias; patología maníaca (Orestes)	vv. 857 – 956 (Mensajero)	vv. 280 – 300 (Orestes)	vv. 1019 – 22 (Electra)



Reconocida esta peculiar técnica dramaturgica, razonablemente innovadora, como característica definitoria de este grupo de tragedias, resta pensar en qué motivación habría llevado a Eurípides a buscar con tanto ahínco esta multiplicación y amplificación del efecto trágico y proponer en consecuencia esta llamativa serie de innovaciones. Pues no parece plausible considerar que esta nueva factura dramaturgica respondiera solo a una necesidad de mostrarse original del modo más extremo posible. Este intento de captar la atención del público mediante una fuerte dosis de virtuosismo estético y dramático como estrategia para destacarse sobre los otros competidores sin duda formaría parte de los propósitos que condujeron al dramaturgo a explorar de esta manera las posibilidades del género. Pero resulta difícil de creer que esta búsqueda de la atención del público estuviera enfocada tan solo a satisfacer necesidades de naturaleza competitiva.

Descubrir cuál podría ser la intención subyacente bajo esta cascada de innovaciones dramaturgicas y esta serie de arriesgadas propuestas que son las tragedias metaespectaculares no supone en ningún caso un reto sencillo. Sin embargo, creemos necesario un intento empeñoso de acercarnos a esa intención, ya que una parte importante de los argumentos que fueron esgrimidos como base para defender la interpretación no trágica de estas obras ha consistido en juzgarlas como exentas de esa función didáctica que se reconoce en la esencia del género trágico – al menos, en el contexto ateniense. Considerar que existen fundamentos sólidos para interpretar estas obras como piezas trágicas implica considerar que lo son a todos los niveles, y también, por tanto, que necesariamente existía un mensaje que se pretendía transmitir de parte del dramaturgo. Sugeriría cierto punto de incoherencia negar a las tragedias metaespectaculares esta intención didáctica en mayor o menor medida y a la vez proponer su condición enteramente trágica (e incluso una voluntad de amplificación de este carácter), así como evitar este aspecto en nuestro estudio por considerarlo de entrada fuera de nuestro alcance.

Profundizar en la intención subyacente de estas tragedias – siendo siempre conscientes de la imposibilidad de afirmar nada con absoluta certeza – solo puede pasar por una intensa profundización en el contenido de los textos con los que se trabaja. En este sentido, creemos que cierto detalle resulta muy interesante en la definición de la dramaturgia metaespectacular, además de ofrecernos un nuevo pilar de argumentación para comprender las tragedias que pueden incluirse en esta “corriente” como tragedias puras – en vez de experimentos próximos a los géneros melodramático y/o cómico incluso – y ser, por tanto, un excelente primer paso para aproximarnos a descubrir la naturaleza de los propósitos con que Eurípides llevó a cabo esta sorprendente y novedosa técnica de composición trágica. Este detalle guarda relación con los aspectos que, dentro del conjunto conceptual de la tragedia, se ven resaltados gracias a esta sorprendente composición. El examen detenido confirma que aquellos elementos que Eurípides elige enfatizar y poner de relieve sobre el paisaje de la trama a través de estos mecanismos de multiplicación del espectáculo y sorprendentes innovaciones a todos los niveles son aspectos directamente

vinculados con la violencia y la crueldad. La amplificación del impacto trágico que persigue el dramaturgo en estas piezas se canaliza a través de posar la atención sobre aspectos que revisten una mayor brutalidad que aquello a lo que, podemos imaginar, estaría acostumbrado el espectador de tragedia. Esto puede comprobarse en todos los niveles en los que, como hemos visto, Eurípides pone en marcha esta técnica de multiplicación de los planos del espectáculo. Tal y como se ha mencionado en el apartado correspondiente, es posible observar que la transgresión del argumento basado en el mito siempre desarrolla la innovación – los aspectos que el espectador desconoce – sobre elementos que encarnan una violencia particularmente oscura, tal como la que encierra el sacrificio humano en *I.T.* o la violación de Creúsa como punto de partida para la trama de *Ión*, así como el hecho de presentar una matanza en el mar para encuadrar la huida de Helena y Menelao o la masacre contra Helena y sus guardias frigios que se produce en el palacio de Argos como detonante para la escena final de *Orestes*. Incluso, por lo que sabemos, se daría esta situación en *Andrómeda*, donde parecen innovaciones de Eurípides la presentación de escenas en las que se hace referencia explícita a la ferocidad con que el monstruo marino se acerca a su indefensa víctima o – tal vez, aunque menos claro – la disputa directa entre Perseo y un guerrero bárbaro.

Esta cuestión cobra un especial interés si recordamos que, entre los argumentos utilizados para considerar que estas obras están alejadas de las directrices fundamentales del género trágico se encuentra el postulado de que se trata de obras en las que no se asiste a la honda violencia humana como resultado de una serie de errores individuales que conducen al enfrentamiento directo con una brutalidad despiadada. Sin embargo, tras haber observado el sistema de anticipación por medio del cual se enfrenta al espectador con los elementos fundamentales para la constitución del efecto trágico, es posible reflexionar al respecto para confirmar que esa serie de elementos encadenados, descrita por Aristóteles como la consecución de *phóbos*, *éleos* y *kátharsis*, sí está presente en estas tragedias, solo que en un punto muy anterior al esperado y desarrollado de una manera peculiar, cuyo objetivo es precisamente situar esa violencia que envuelve la sucesión de errores en el punto central de la pieza y no al final. Es por tanto una nueva exaltación del factor de la brutalidad, el cual, lejos de hallarse ausente de la edificación de la obra, cobra una relevancia tal como para situarse en el foco de la misma.

Tal y como veremos a continuación, esta posición crucial en el desarrollo conjunto de la pieza hace reconocible y visible la expresión de la violencia en estas obras. Para notar esta presencia y especial grado de relevancia, es necesario un análisis de mayor amplitud de los textos, que tenga en cuenta las particularidades de su vertebración y planteamiento espectacular, para advertir de la importancia del factor de la brutalidad, que también se realiza de una forma llamativa y en cierto modo diversa de lo habitual. Este análisis ocupará el siguiente capítulo de nuestro proyecto. A través de este rastreo de un elemento considerado como ausente de las piezas estudiadas durante tanto tiempo, será posible una

investigación más exhaustiva y precisa que dé cuenta de las auténticas prioridades expresivas sobre el espectáculo en las tragedias metaespectaculares. También supondrá el punto de partida para el estudio riguroso y en mayor profundidad de los distintos recursos concretos, de mayor especificidad, mediante los cuales se edifica lo que aquí hemos querido denominar dramaturgia metaespectacular, así como un acercamiento mucho más fiable a esa intención que – creemos – subyace bajo la decisión de Eurípides de construir tragedias de un modo especial y diferente.

## **CAPÍTULO IV:**

***Expresión del horror y la violencia  
en las tragedias metaespectaculares***



## Introducción

La concepción de la violencia como un elemento fundamental en la constitución de una tragedia ha supuesto un pilar básico para muchas de las interpretaciones partidarias de alejar cierto número de piezas de Eurípides de los parámetros del género trágico. Un ejemplo sumamente esclarecedor lo proporciona Platnauer, quien en su comentario de *Ifigenia entre los Tauros*, resume con las siguientes palabras uno de los aspectos que, tradicionalmente, más ha llamado la atención de estos dramas y ha conducido a la interpretación tragicómica: “there is no violence” (Platnauer 1939: v). Al tratarse de obras que no se resuelven mostrando la precipitación hacia la catástrofe, y la consiguiente autodestrucción del protagonista como final de la pieza, se llega a la conclusión de que no existe un componente oscuro o brutal en ellas. Resumen esta forma de entender el vínculo entre violencia y “mentalidad trágica” comentarios como el de Calvo acerca del *Ión*, que la describe como un drama en el que “no hay *hamártema*, no hay sangre, no hay catarsis” (Calvo 2008: 143).

Sin embargo, el hecho de que la violencia no se desarrolle de forma idéntica o paralela a la que es posible hallar en otros ejemplos del corpus trágico (es decir, siguiendo el esquema de acumulación de esta violencia en la conclusión de la trama) no ha de llevarnos forzosamente a descartar que la brutalidad en el marco estructural y argumental de estas piezas. Para empezar, tal y como hemos visto con anterioridad, el motivo de que el tono de la tragedia se halle teñido de esta oscura brutalidad está estrechamente relacionado con su planteamiento transgresivo, cuyo objeto es desafiar la concepción del mundo y, en consecuencia, las emociones del público. El propio desafío es violento en sí mismo para la sensibilidad de la audiencia. En estas piezas, este desafío siempre se mantiene, ya que todos los argumentos proponen un conflicto con los esquemas morales y sociales del espectador. Además, se ha podido observar que Eurípides realiza algunas de sus innovaciones más relevantes precisamente en torno a la enfatización de aspectos brutales. Este detalle nos parece suficiente motivación para considerar que, tal vez, la violencia no solo no ocupa un segundo plano en estas obras, sino que puede llegar a desempeñar un papel de cierta importancia en su construcción y efectismo, así como en la inevitable condición trágica de estos dramas.

El presente capítulo tiene por objetivo estudiar la relevancia que tiene la brutalidad en estas obras desde el punto de vista dramático, examinando las formas de expresión discursiva

de la violencia sobre el escenario que emplea Eurípides en ellas, así como el impacto que estas formas de expresar violencia tendrían, en vista de su mayor o menor grado de originalidad, sobre el público.

### ***El horror y la violencia. Importancia y problemas de la expresión de la violencia en escena trágica.***

Como hemos visto<sup>204</sup>, la teoría aristotélica traduce la reacción del público ante la transgresión que la tragedia plantea con el término *phóbos* (“horror”). Existía el requisito, al parecer imprescindible, de que las representaciones trágicas enfrentaran al espectador con la posibilidad de que algo horrible – fuera de sus parámetros – llegase a suceder; este carácter hipotético es fundamental, ya que explica el auténtico equilibrio sobre el que se construye la esencia de la tragedia griega. Existe un límite que todos los espectadores conocen y temen que se cruce en algún instante; traspasar ese límite implica una contaminación (*miasma*) del sujeto que ejecuta el desafío (el protagonista de la tragedia dentro del mundo de la representación). Esta contaminación implica unas consecuencias que, a su vez, suelen estar vinculadas a dos espectros de conflicto: uno de ellos es el alejamiento de la comunidad, por entenderse que esta mancha contaminante es susceptible de contagiar a los demás, y es por tanto peligrosa hasta darse la purificación de la misma; y el otro es el padecimiento de la violencia física directa, la muerte o la mutilación, ya que son las posibilidades más elementales que tienden a aparecer dentro del elenco de opciones cuya expectativa provoca espanto en el ser humano<sup>205</sup>. Tanto la amenaza del alejamiento como la de sufrir violencia funcionan como los mejores resortes del *phóbos* en un potencial espectador de la tragedia, así como medios de expresión directa del *páthos*. Ambas amenazas son motivos por los que el espectador siente de forma especialmente intensa la empatía – y a la vez, la distancia – con el protagonista de la obra, ya que sabe lo que *podría ocurrirle* a ese personaje si traspasa ese límite inconcebible, y también se da cuenta de que el personaje no tiene el mismo grado de conocimiento que él – de ser así, no traspasaría el límite.

Pero, además, existe otro motivo, más profundo y sutil, por el cual la violencia cobra un significado y una importancia tan relevantes en el desarrollo de una tragedia. Para explicarlo, resulta imprescindible ahondar en el propio concepto de violencia, que no es, en ningún caso, un concepto sencillo. Su amplitud y sus múltiples formas vuelven inevitablemente complicada una definición exacta, clara o precisa. Tomaremos aquí la referencia utilizada por Nazira Álvarez en su estudio sobre la expresión de la violencia y la

---

204 Véase Capítulo I.

205 Véase Parker (1983).

monstruosidad a través de los personajes femeninos en Eurípides (2016)<sup>206</sup>, ofrecida por los autores Vega-Castillo, Portugués-Calderón, Mora-Portugués y Kuylen-Alpizar. Según esta definición, puede entenderse por violencia:

“Todo acto verbal, físico, sexual, directo o indirecto que lesione a otra persona física o emocionalmente y que tenga por objeto mantener una relación de poder o simplemente ejercerlo”<sup>207</sup>.

Particularmente interesante en esta definición resulta el detalle de que la violencia guarda una estrecha relación con las situaciones de poder. Independientemente de las formas en que se presente – verbales o físicas, directas o indirectas – la violencia tiene por objeto afirmar los cimientos de un estatus de poder para una persona o grupo de personas, así como el estatus de inferioridad, desventaja o sometimiento de otra persona o conjunto. Esto explica por qué la violencia desempeña un papel de tal relevancia como elemento esencial en el imaginario de la tragedia, en especial en el aspecto referente a la tensión de saber que podría cruzarse un límite temible y a todas luces reprochable. Pues, añadido a ese temor de que la violencia se produzca como consecuencia de llevar a cabo el peor de los desafíos (que, a menudo, también pasa por el ejercicio de la violencia en otra de sus formas), se involucra también el temor de que la violencia trastoque el orden y las posiciones de poder establecidas por principio, es decir, todo aquello que se creía seguro en el mundo de los mortales. Por tanto, la violencia representa uno de los principios más importantes que alberga la tragedia: la idea de que la felicidad del hombre, en tanto que depende – en muchos sentidos – del poder que ostenta sobre su propia existencia (y la de otros), es susceptible de mudar de un extremo al otro de la balanza, sin previo aviso, y sin piedad alguna. Vega-Castillo, Portugués-Calderón, Mora-Portugués y Kuylen-Alpizar

Una vez comprendida la enorme relevancia que la violencia tiene dentro de la armazón de la tragedia, es preciso notar un aspecto distintivo, a la vez que sumamente llamativo, de la convención establecida del género trágico al respecto. Durante la representación de una tragedia griega, no estaba permitido mostrar de forma explícita el ejercicio de la violencia. No era posible asistir a esta brutalidad de forma visual directa. Sommerstein<sup>208</sup> desgrana esta convención estética que tan solo se rompe en un ejemplo que tengamos de obras trágicas (*Prometeo Encadenado*): las prohibiciones estrictas son las muertes (el asesinato de un personaje hacia otro), el derramamiento brutal de sangre y los

---

206 “Lo monstruoso femenino y la violencia simbólica en la *Hécuba* de Eurípides” (2016).

207 Vega-Castillo, Portugués-Calderón, Mora-Portugués y Kuylen-Alpizar 1994 (citado en Aguilar 2002: 17).

208 Véase Sommerstein, “Violence in Greek Drama”, en *The tangled ways of Zeus: And other studies in and around Greek tragedy* (2010: 42 – 56).



golpes. Es posible mostrar en escena los resultados de estos actos, así como referirlos verbalmente con todo lujo de detalles. Pero su presentación física sobre el escenario se considera obscena (“fuera de lugar”). Los motivos de mantener una norma tan clara y tan estricta, de la que parece obvio que tanto autores como público eran enteramente conscientes, no están claros. Los cinco caminos descritos por Sommerstein como posibilidades para justificar la existencia de esta convención son perfectamente compatibles como una combinación de razones: las imposiciones religiosas, las exigencias o normas de la convención, la imposibilidad práctica a nivel teatral, la adecuación al género y la propia inercia<sup>209</sup>. En cualquier caso, no por encontrarse fuera de las opciones de representación visual efectiva la violencia perdía en absoluto su importancia sobre la afectación del público. Es en este sentido en el que llama poderosamente la atención el contraste entre esta restricción visual con la amplia libertad de contenido verbal que la tragedia y el drama griego plantean, como demuestra su principio fundamental de *parrhesia*. Así lo explica Henrichs en su trabajo “Drama and dromena: bloodshed, violence and sacrificial metaphor in Euripides” (2000):

“The most extreme forms of tragic violence are presented as off-stage events out of sight, but very much within the emotional reach of the audience (...) To accomodate the violence inherent in their mythical story patterns the tragedians had to substitute *legomena to dromena*, or the verbal reenactment for the real thing. Consequently, the extant tragedies abound with graphic descriptions of acts of violence”<sup>210</sup>.

Así pues, el juego consiste en forzar la tensión del espectador ante la posibilidad de que esta prohibición se viole. Todos los recursos de expresión verbal de la violencia pueden utilizarse (y son utilizados) según el poeta se quiera aproximar en mayor o menor medida a la expresión real de esa violencia, esa que el público entiende como imposible. El dramaturgo sabe que puede acercarse al clímax y lograr la mayor atención de su público si insinúa esa opción, si roza los límites de la exhibición de la violencia y llega al máximo punto que la convención le permita, teniendo siempre claro que no va a traspasar esa frontera prohibida.

---

209 Sommerstein (2010: 42 – 3).

210 Henrichs (2000: 177).

***Eurípides y la violencia: precedentes de expresión de la brutalidad en la técnica teatral eurípidea***

Prácticamente desde el comienzo de su trayectoria como dramaturgo, la relación de Eurípides con la expresión de la violencia es de especial intensidad en muchas de sus obras, y llega a convertirse en una suerte de seña de diferenciación con respecto a otros dramaturgos, sobre todo en el caso de Sófocles<sup>211</sup>. Entre su obra conservada tal vez sea prudente situar un primer punto de inflexión en el estreno de *Medea* (431), cuyo planteamiento en escena – incluyendo la muerte de los hijos a manos de su madre después de que el asesinato “central”, que afecta a la nueva mujer de Jasón y a su padre, se haya producido y haya sido relatado por el mensajero – ya marcaba un deseo de ir un paso más allá en el tratamiento de la violencia contenida en el argumento<sup>212</sup>. Es posible reconocer, a partir de este momento, una tendencia por parte del trágico a reafirmar la vertebración de sus piezas sobre la violencia extrema, su desarrollo y sus consecuencias. La fuerte expresión de la brutalidad directa en la obra eurípidea se convierte en el vehículo principal para alcanzar el patetismo propio del género trágico, por lo que en ocasiones el límite se fuerza hasta el punto más alto posible, arriesgándose incluso a quebrar el frágil velo de la sensibilidad de su público, y provocando cierta frustración del espectador ante un espectáculo donde la violencia se impone de forma casi excesiva sobre la trama. Ciertas obras tardías constituyen los mejores ejemplos de este fenómeno en la dramaturgia de Eurípides, como puede comprobarse al observar el nivel de detalle que se alcanza en la resolución catastrófica de *Heracles*, *Las Troyanas* o *Las Bacantes*.

Es posible que el precedente de máximo interés sea el que presenta la tragedia *Andrómaca*, cuya fecha suele situarse en torno al 427<sup>213</sup>. Su carácter innovador y sorprendente ha sido reconocido de forma constante a lo largo de la historia y tradición filológica; desde el tratamiento del mito utilizado como argumento hasta el peculiar planteamiento narrativo de la pieza, *Andrómaca* resulta en todo momento una propuesta rompedora<sup>214</sup>. Se trata, además, de innovaciones sumamente impactantes desde el punto de

---

211 Comenta Henrichs (2000: 177) la llamativa abundancia de muertes violentas en la obra conservada del trágico.

212 Acerca de las nuevas formas de expresión de la violencia sobre el escenario en esta obra, también a través del tratamiento de planteamientos emocionales que desafían el límite de afectación del espectador, véase Pucci, *Violence of pity in Euripides' Medea* (1980).

213 Este es el año de estreno aceptado y propuesto por Galiano (1966: 355) quien recoge también la posición de varios estudiosos a favor de esta fecha, entre ellos Webster y Zielinski.

214 Como ejemplo de estudio sobre las innovaciones y las peculiaridades de la composición de esta tragedia, véase Elliot Sorum (1995) “Euripides' Judgement: Literary Creation in Andromache”, así como la más reciente y extendida monografía de W. Allan, *The Andromache and the Euripidean tragedy* (2000).

vista dramaturgico. Es en este sentido en el que puede advertirse un salto muy relevante en la expresión de la violencia dentro del contexto de tragedia. El propio comienzo se plantea, como apunta Morenilla, en el punto más alto de un conflicto revestido de dolor<sup>215</sup>. La acción pivota sobre distintos grados de violencia verbal y amenazas de ejercer agresiones físicas que incluyen la tortura y el asesinato. Desde la caracterización de Menelao, excesivamente hostil y despiadada, hasta las múltiples secuencias de enfrentamientos que exacerban las posiciones de indefensión de los más débiles, *Andrómaca* se regodea en el empeño por elevar la violencia al nivel más alto de prioridad de atención sobre el escenario. A partir de este punto de inflexión, la exploración por parte del tragediógrafo de los aspectos más excesivos y concretos de la violencia y sus implicaciones morales irá cada vez a más.

Tales precedentes, así como la curva ascendente a lo largo de su trayectoria que es posible observar en Eurípides, vuelven complicada la premisa de que en cierto momento de esta trayectoria el poeta tomara abruptamente la resolución de aproximarse a la completa eliminación de la violencia de sus obras. En efecto, un examen cuidadoso que tenga en cuenta los factores de especial originalidad que presentan las tragedias metaespectaculares con el enfoque de que respondan a motivaciones enteramente trágicas puede dar cuenta de que la expresión de la violencia, y del temor evocado por la misma, ocupa un espacio de gran relevancia en su desarrollo. Como se comentó en el primer capítulo, parte de esta relevancia se refleja en el establecimiento de un alto nivel de brutalidad en la propia base argumental. Tal y como apunta Henrichs, tanto *IÓN* como *I.T.* se mueven en el terreno de la crisis y el dilema moral en torno a la legitimidad de la violencia y el asesinato, y, pese a “no concluir con cadáveres”, la violencia verbal que impregna los discursos y diálogos de *Orestes* es cuanto menos llamativa<sup>216</sup>. A su vez, el procedimiento de aproximación de los mundos de dentro y fuera del escenario en el metaespectáculo euripideo hace que el espectador de estas tragedias se sintiera doblemente próximo al terror de la violencia: despojado de su especial posesión de conocimiento respecto al protagonista, su nivel de cercanía con el horror es mucho más susceptible de verse exaltado. Así pues, creemos que tan solo es preciso observar estas obras con una perspectiva más amplia, ya que en ellas el aspecto más importante es tomar en consideración la obra como un *continuum*, donde cada parte de la estructura obedece siempre a grandes propósitos de vertebración general.

---

215 Véase Morenilla (2013: 144): “Comienza la tragedia situándonos en el punto más alto de una disputa entre dos mujeres en torno al *oikos* (...). Dos mujeres (...); una y otra han sufrido mucho”.

216 Henrichs (2000: 178 – 9).

***Expresión de la violencia en las tragedias metaespectaculares: una clasificación***

Nuestro interés es ofrecer una relación detallada de los distintos mecanismos dramáticos que el poeta pone en marcha en las tragedias metaespectaculares para resolver la expresión del horror y la brutalidad. Para empezar, es nuestra intención ofrecer suficientes ejemplos como para demostrar que la afirmación de que estos dramas constituyen obras “sin violencia” es, cuanto menos, discutible. Además, nuestro estudio busca comprobar, una vez más, cuál es el nivel de originalidad de Eurípides en el empleo de estos mecanismos, así como cuál sería el efecto que provocan estos mecanismos en el público.

Iremos examinando todos estos recursos poco a poco, pasando primero por los que se puedan considerar completamente *estáticos*, en los que no se altera en absoluto el contenido de la trama, sino que afectan tan solo al planteamiento escénico e inicial (*setting up*) de la misma. Dentro de este estatismo podríamos distinguir a su vez entre los mecanismos que solo afectan al contexto y aquellos que afectan a los personajes presentados desde un comienzo. Los mecanismos *dinámicos* serían aquellos en los que la intervención afecta a la trama y al desarrollo del argumento: personajes que se crean de modo específico como forma de expresión de la brutalidad, episodios de la pieza que acentúan la tensión de la posible violencia y momentos pensados para asistir de alguna manera a esta brutalidad que no puede mostrarse explícitamente.

Proponemos a su vez una diferenciación entre los Mecanismos Situacionales, la Construcción de Caracteres y los Mecanismos Miméticos. Esta clasificación toma como principal criterio el grado de proximidad con la ruptura de la convención de no exhibir la violencia en escena, así como el nivel de influencia directa en el desarrollo de la trama para el público. Así, los denominados “mecanismos situacionales” afectan a la presentación de la pieza en su conjunto, al cuadro estático con que el espectador se encuentra al comenzar su aventura. Esto incluye la ambientación que se conforma de forma general para la obra y el planteamiento inicial – es decir, previo a que experimenten algún tipo de evolución sobre el escenario – de los personajes. Los mecanismos incluidos en la “construcción de caracteres” se refieren a las formas de expresión de la violencia a través de la caracterización de los personajes que integran la trama, ya sea realizando una modificación de sus rasgos planteados al inicio, de modo que el enfoque de estos sufra un viraje dirigido a mostrar la brutalidad, o creando personajes cuya función específica desde el comienzo sea reflejar esta brutalidad en escena. Por último, se distinguen los “mecanismos miméticos”: estos serían aquellos en los que se lleva a cabo una estrategia de representación específica por medio de

la cual se consigue expresar la violencia de un modo extremadamente próximo a su exhibición explícita en escena; desde el juego con la tensión al mostrar enfrentamientos directos, con gran derroche de violencia verbal entre personajes relevantes, hasta la máxima explotación de los recursos expresivos en el discurso narrativo, aquellos que permitan traer al escenario, con la mayor vivacidad posible, la recreación de episodios brutales. A lo largo de la explicación y desarrollo de todos estos mecanismos se prestará también una especial atención al grado de innovación u originalidad eurípidea que cada uno de ellos constituye, observando si existen precedentes en la obra del propio Eurípides o si es posible encontrar modelos similares en el restante corpus trágico que conservamos.

La elaboración de esta distinción entre mecanismos dramatúrgicos con unas características concretas y diferentes, así como la puesta en marcha de uno u otro de ellos durante la tragedia solo puede llevarse a cabo mediante la lectura atenta y análisis de los propios textos. No cabe duda de que – como ya hemos tenido tiempo de confirmar y examinar con detalle en capítulos anteriores – el texto sobre el que un espectáculo se basa no constituye en absoluto la totalidad de la información necesaria para interpretar correctamente ese espectáculo. Sin embargo, dado que se trata de los datos más fehacientes que tenemos, no encontramos más remedio que aferrarnos a ellos con la mayor dosis de rigor posible. Consideramos que, para garantizar dicho nivel de rigor en el análisis de los textos, es preciso otorgar idéntica relevancia a todos los aspectos que puedan ofrecernos información de interés: métricos, fonéticos, léxico-semánticos, sintácticos – sobre todo en el plano discursivo – y, finalmente, relación que el pasaje concreto guarda con el resto de la estructura de la pieza (así como el objetivo que parece cumplir su posición específica dentro de esa estructura).

Es importante tener en cuenta una última puntualización, y es que, como también se ha podido comprobar con anterioridad, la tragedia no es una entidad que funcione de modo mecánico ni especialmente predecible, ni existen moldes para su constitución. Los dramaturgos tenían un gran margen de libertad para incluir particularidades e innovaciones propias, y además tendrían siempre un alto deseo de distinguirse de los demás – con el objetivo de llamar la atención sobre sus rivales y vencer en la competición. Esto significa que, aunque podamos diferenciar entre distintos mecanismos de expresión dramática de la violencia en estas piezas, estos mecanismos pueden manifestarse de formas sutiles y sinuosas, mezclarse unos con otros, fusionar sus funciones para lograr un mayor efecto, etc. Por tanto, no hemos de esperar que sea posible obtener una clasificación de limitaciones rígidas o exactas, aunque, en aras de una mayor claridad a la hora de operar con los conceptos abstractos que maneja la tragedia y la expresión escénica de sus principios, se lleve a cabo una diferenciación aparentemente tajante entre los diversos mecanismos dramatúrgicos y su naturaleza.

### ***Mecanismos Situacionales: El Coro. Cómo crear una atmósfera para el horror***

Como mecanismos situacionales entenderemos aquellas formas de expresión de la brutalidad que afectan al planteamiento de la obra frente al espectador. Se trata, por tanto, de mecanismos estáticos, que no provocan un avance de la trama ni representan acción en sí mismos: forman parte de la imprescindible ambientación trágica, ese ambiente propicio al espanto que precisa la convención de una tragedia. Eurípides construye por medio de los mecanismos situacionales un contexto en el que la violencia sea el telón de fondo para la aventura que se representa.

El coro es una magnífica herramienta para lograr la creación de la atmósfera terrorífica por varias razones. En primer lugar, como elemento del esquema dramático tiene el valor único de encontrarse siempre en escena, funcionando incluso como un interludio entre los episodios a través de los estásimos y siendo por tanto el garante de la vertebración de la obra<sup>217</sup>. Además, el carácter colectivo del “personaje” coral frente a la individualidad de los actores lo vincula de una manera especial con el público, como explica Mastronarde:

“The position of the chorus as a group set over against individuals also links the chorus closely to the audience as a collective body. The separation of the individual actors/characters from the group lies at the origin of Attic tragedy (...) The chorus again provides an internal analogue for the theatrical spectators in its conventional status of distanced engagement with the actions affecting the characters”<sup>218</sup>.

Por su parte, las secciones del discurso trágico reservadas al coro pertenecen al espectro lírico (aunque su contenido deba formar parte de la acción, tal y como explica Aristóteles<sup>219</sup>). Por ello, en estos pasajes la función poética se impone, por lo que resultan sumamente adecuados para una mayor expresión de la emotividad por encima de las necesidades narrativas; la sintaxis se vuelve mucho más flexible y deja espacio para la

---

217 Existen excepciones a la norma de la permanencia constante en escena por parte del coro, pero siempre se trata de ausencias breves (véase *Áyax*, 814 – 66). Para un estudio en profundidad acerca de la organización y estructura de la puesta en escena en el drama griego, véase Damen “French Scenes in Greek tragedy: Scenic Structure of Classical Drama” (2003); en concreto sobre la importancia de las intervenciones del coro en esta estructura, Damen (2003: 128 -9).

218 Mastronarde (2010: 95-6).

219 Véase *Poética*, 1456a

creación de imágenes más plásticas y explícitas<sup>220</sup>. Por último, se trata del elemento más enraizado con el ritual, que supone el vínculo (y, por tanto, la reminiscencia) a la parte más primitiva del conjunto de la tragedia. Todas estas características, como se observará en algunos ejemplos, impulsan a Eurípides a concentrar en el papel del coro en estas piezas la función esencial de establecer un tono lúgubre, de tensión y desasosiego que se mantenga durante todo el desarrollo de la obra. Es posible distinguir entre el contenido y estructura de las intervenciones corales iniciales de la *párodos*, compartidas con uno de los actores principales, y los *estásimos*, situados en una posición mucho más avanzada dentro de la acción, por lo que su forma de contribuir a la construcción de esta ambientación tétrica se desarrolla de forma ligeramente distinta.

### *La atmósfera trágica (I): Párodos*

Tanto en *I.T.* como en *Helena*, el coro aprovecha su primera intervención en escena – la cual se encuentra en un contexto de interacción – para evocar la atmósfera temible que hemos descrito anteriormente. Desde el punto de vista léxico y semántico, se acude a un extenso catálogo de conceptos oscuros y tenebrosos, tomados la mayoría del imaginario del treno; esto se explica sobre todo por la situación de proximidad con los protagonistas que el coro muestra en este momento temprano de la pieza. Sus palabras reafirman el dolor de los personajes principales; la empatía del coro con las sensaciones de espanto establecen ese desasosiego como un sentimiento generalizado, expandiéndolo hacia el público, cuya sensibilidad contemporánea se vería afectada sin duda por las escenas dominadas por la intensidad del lamento<sup>221</sup>.

El siguiente ejemplo corresponde a una de las primeras intervenciones corales de *I.T.*, en la que el coro de mujeres de la tierra táurica responde a Ifigenia situándose, desde el inicio de su canción, en los términos propios del planto (*ἐν θρήνοισιν*), por lo que el tono que traen al escenario ha de considerarse de tenor funerario.

(...) ἔξαιδάσω,  
τὰν ἐν θρήνοισιν μοῦσαν  
νέκυσι μελομένην, τὰν ἐν μολπαῖς

220 Sobre el nexo que establece la función del coro sobre el escenario de la tragedia griega con el género lírico, véase Bagordo, “Lyric Genre Interactions in Attic Tragedy” (2015).

221 L. Swift (2016: 325) habla de una “incomodidad contemporánea” del público ante la experiencia de la “práctica extrema del planto”.

Ἄιδας ὑμνεῖ δίχ' αἰάνων.  
οἴμοι, τῶν Ἀτρειδᾶν οἴκων·  
ἔρρει φῶς σκήπτρων, οἴμοι,  
[πατρώων οἴκων].  
ἦν ἐκ τῶν εὐόλβων Ἄργει  
βασιλέων τᾶς νῦν ἄτας ἀρχά,  
μόχθος δ' ἐκ μόχθων ἄσσει·  
(...). ἄλλαις δ' ἄλλα προσέβα  
χρυσέας ἀρνὸς μελάθροισι ὀδύνα,  
φόνος ἐπὶ φόνῳ, ἄχεα ἄχεσιν·  
ἔνθεν τῶν πρόσθεν δμαθέντων  
Τανταλιδᾶν ἐκβαίνει ποινά γ'  
εἰς οἴκους...

[Cantos] haré sonar en tu honor,  
la Musa que entre lamentos  
canta a los muertos, la que con sonos  
de Hades entona sus himnos sin peanes.  
Ay de mí, y de la casa de los Atridas,  
La luz ha abandonado, ay de mí,  
la casa paterna y sus salones.  
Ya con aquellos felices reyes  
dio comienzo el horror de ahora;  
un desastre otro desastre arrastra. (...)  
Y ahora, otra vez, sobre el palacio llega  
el infortunio del cordero de oro,  
muerte sobre muerte, dolor tras dolor,  
pena sobre pena: de la sangre de los primeros  
Tantálidas ha sobrevenido la venganza  
contra tu casa...

(I.T., vv. 179 - 200)

Como puede observarse, la flexibilidad de la sintaxis se aprovecha con el objeto de poner de relieve aquellos elementos de mayor relevancia en la imagen que se pretende construir. Las figuras poéticas de repetición y acumulación de elementos se concentran en los referentes léxicos de la muerte, el duelo y la fatalidad (μόχθος, φόνος, ἄχεα). Entre ellas, destaca la utilización recurrente de la paronomasia: un sintagma constituido por un mismo término repetido pero variando el caso en que se encuentra, combinando nominativo y dativo, para provocar una intensificación sonora a la vez que conceptual



(ἄχεα ἄχεσιν). Un efecto de acumulación semejante se consigue con la estructura que incluye la preposición “ἐπὶ” + dativo (φόνος ἐπὶ φόνῳ). A la intensidad lograda por estas figuras de repetición<sup>222</sup> se suma el empleo de fórmulas y juramentos sobre la desgracia propia (οἴμοι). Es llamativa también la sentencia “ἔρρει φῶς”, ya que se trata del verbo más común para la expresión aporética en el lenguaje poético de la tragedia. Además, la propia estructura del relato que sigue la canción sitúa el concepto del desastre en el centro de importancia de la narración: se hace referencia a la maldición de la casa de los Atridas como una desdicha pasada y presente, como muestra la expresión ἦν ἐκ τῶν εὐόλβων Ἄργει / βασιλέων τᾷς νῦν ἄτας ἀρχά, combinando la lejanía del genitivo y la actualidad proporcionada por el adverbio νῦν.

En *Helena* la párodos también se impregna de dolor compartido entre la protagonista y el coro de mujeres. A modo de ejemplo pueden observarse los siguientes versos: otra vez asistimos a las fórmulas líricas (αἰαῖ αἰαῖ) y a las evocaciones oscuras propias del treno, así como a los grandilocuentes calificativos para definir la miseria ligada al destino (ὦ δαίμονος πολυστόνου, δυσαίων).

**αἰαῖ αἰαῖ·**

ὦ δαίμονος **πολυστόνου**

μοίρας τε σᾶς, γύναι.

**Αἰὼν δυσαίων**

τις ἔλαχεν ἔλαχεν, ὅτε σ' ἐτέκετο ματρόθεν

χιονόχρως κύκνου πτερῶ

Ζεὺς πρέπων δι' αἰθέρος·

**τί γὰρ ἄπεστί σοι κακῶν;**

Τίνα δὲ βίον οὐκ ἔτλας;

¡Ay, ay!

¡Qué *daimon* terrible

el de tu destino, mujer!

¡A un hado doloroso,

fuiste condenada, condenada

desde que de tu madre te tuvo

Zeus, semejante a un cisne de color de nieve

a través del aire!

¿Qué mal no te acompaña?

<sup>222</sup> Stanford (1983: 93) explica en su estudio *Greek tragedy and the Emotions* que estas figuras eran las más efectivas entre los recursos estilísticos para provocar empatía emocional en la audiencia.

¿Qué cosa en tu vida no has sufrido?

(*Hel.*, vv. 211 – 18)

En el caso de *Orestes*, resulta particularmente interesante el pasaje en el mismo tono trenético con que el coro cierra la escena inicial, ya con los actores fuera de escenario.

ὦ Ζεῦ,  
τίς ἔλεος, τίς ὄδ' ἀγὼν  
φόνιος ἔρχεται,  
θοάζων σε τὸν μέλεον, ὧ δάκρυα  
δάκρυσι συμβάλλει  
πορεύων τις ἐς δόμον ἀλαστόρων  
**ματέρος αἷμα σᾶς**, ὃ σ' ἀναβακχεύει;  
ὁ μέγας ὄλβος οὐ μόνιμος ἐν βροτοῖς:  
**κατολοφύρομαι κατολοφύρομαι.**  
ἀνὰ δὲ λαῖφος ὥς  
τις ἀκάτου θοᾶς τινάξας δαίμων  
**κατέκλυσεν δεινῶν πόνων** ὥς πόντου  
λάβροις ὀλεθρίοισιν ἐν κύμασιν.

¡Oh, Zeus!  
¿Quién espera piedad,  
quién lleva el combate del asesinato  
que te persigue a ti, desdichado,  
a quien lágrimas sobre lágrimas  
hace llegar alguno de los demonios vengadores  
a su casa, llevando hasta tu casa  
la sangre de tu madre, que te hace enloquecer?  
La prosperidad nunca es duradera entre los mortales  
¡Me lamento, me lamento...!

(*Orestes*, vv. 333 – 344)

Podemos observar una vez más potentes figuras de repetición y acumulación de elementos, de una forma incluso más acusada, llegando a sumarse más de un recurso en un mismo verso: es el caso de la figura de acumulación, vista con anterioridad, empleada en ὧ

δάκρυα / δάκρυσι, acentuada por el efecto de la fórmula apelativa. El ejemplo de κατολοφύρομαι muestra la construcción de compuestos sonoros dirigidos explícitamente a la expresión del lamento por la desgracia, además del recurso de duplicación en el mismo verso para reforzar la intensidad.

### ***La atmósfera trágica (II): Estásimos***

Al avanzar la acción de la pieza y desarrollarse la trama, el objetivo de mantener la atmósfera tenebrosa cobra una relevancia especial, ya que esa atmósfera debe acompañar al progreso de los acontecimientos y mantenerse cuando se llegue al clímax. La tensión propiciada por el ambiente tétrico característico de la tragedia ha de aumentar a medida que crece el interés del espectador por que la acción se resuelva, pero tampoco puede alcanzar un punto excesivo, pues existe el riesgo de caer en una monotonía que pudiera adormecer al público, alejándolo notablemente de esa tensión requerida. Eurípides logra que se mantenga este delicado equilibrio, donde el horror se yergue como telón de fondo para la acción sin que esto obstaculice que la trama pueda desarrollarse y progresar de manera trepidante, valiéndose una vez más del coro, a través de sus estásimos cantados en los momentos más avanzados. La efectividad del personaje colectivo del coro para transmitir una sensación de temor continuo vuelve a destacar debido a su carácter especial en el elenco, así como a su poder estructurador de la obra; las intervenciones correspondientes a los estásimos son largas, exclusivas (no compartidas con ningún otro personaje), y frecuentemente posicionadas justo después de que hayan tenido lugar escenas importantes, en las que se ha producido un pico de exaltación desde el punto de vista dramático. Por ello, se trata de espacios donde el distanciamiento de la acción explícita es posible sin frustrar las expectativas de la audiencia. Por otro lado, el hecho de que las primeras intervenciones del coro en estas obras – correspondientes al momento de la párodos, a menudo compartida con el personaje principal – hayan funcionado para construir esta atmósfera terrorífica desde el comienzo garantiza una vinculación casi intuitiva entre el coro y esa función atmosférica y con esas sensaciones de desasosiego por parte del público.

Así, por ejemplo, en el caso de *Íón*, a partir de la primera *metabolé* asistimos a un continuo empleo de los estásimos en pos del mantenimiento de esta tensión por medio de la mayor explicitud posible. El coro hace uso de la terminología trenética que hemos revisado previamente y expresa su empatía con el sufrimiento que está por acaecer, transmitiendo de esta forma las necesarias sensaciones de temor e inquietante desasosiego al público:

ὄρῳ δάκρυα καὶ πενθίμους  
ἀλαλαγὰς στεναγμάτων τ' ἐσβολάς,  
ὅταν ἐμὰ τύραννος εὐπαιδίαν  
πόσιν ἔχοντ' εἰδῇ,  
αὐτὴ δ' ἄπαις ἦ καὶ λελειμμένη τέκνων. (...)  
**δειμαίνω συμφοράν,**  
ἐφ' ὃ ποτε βάζεται.

Veo lágrimas y lastimosos  
gritos, y torrentes de gemidos,  
cuando mi señora sepa que un bello hijo  
tiene su esposo,  
y en cambio ella es estéril y falta de hijos. (...)  
Me aterra la desgracia,  
hasta dónde podrá llegar.

(*Ión*, vv. 675 – 680)

Sin embargo, existe otra variante de este mecanismo empleado a través de las intervenciones del coro, quizá de mayor sutileza, pero no por ello de menor efectividad: consiste en realizar una aparente digresión, en principio alejada de la órbita argumental de la trama, cuyo tono además también parece alejarse, en mayor o menor medida, del patetismo y el dolor que rodean a dicha trama. Con frecuencia en estos estásimos se tratan relatos de contenido exclusivamente mitológico, encuadrándose por temática en la categoría conocida como *écfrasis pragμάτων*, un excursus extendido de hechos distantes en el tiempo y el espacio de los acontecimientos desarrollados en la pieza<sup>223</sup>. Estos pasajes corales no han pasado desapercibidos para la crítica tradicional; es en estos ejemplos a través de los que ha sido analizada y desarrollada la teoría de una tendencia eurípidea denominada “nuevo lirismo” en la técnica coral. Este nuevo lirismo consistiría en conceder una mayor relevancia al aspecto musical, poético y virtuoso de estas intervenciones corales (llegando a semejar el espíritu del antiguo dítirambo, motivo por el que se llegarían a llamar “estásimos dítirámbicos”<sup>224</sup>). Los estudiosos que se posicionan en esta línea de investigación consideran que esta tendencia también habría de entenderse como un rasgo característico de la renovación de su técnica dramática alejada del verdadero espíritu de la tragedia, ya que la poesía y la música *per se* habrían ido devorando el terreno de la acción teatral, y a su vez

223 Véase Garzya, “La écfrasis en la tragedia griega” (1996 :41).

224 Término acuñado por Kranz (1933: 254).

se trataría de una prueba de cómo la relación entre el Coro y la trama se reducía cada vez más, hasta llegar a la última destrucción completa de la figura del coro<sup>225</sup>.

En el presente estudio, sin embargo, no nos atenemos a esta vía de interpretación de tan curioso fenómeno. En primer lugar, porque si recordamos el carácter simbólico que identifica al discurso trágico, y que se hace patente en el mismo sobre todo a través de su sustrato basado en el mito, parece justo atender a las referencias mitológicas para observar si es posible establecer una relación de tipo metafórico, (indirecto por tanto, pero en ningún caso inexistente), con la trama de la tragedia. Además, hemos de hacer referencia una vez más al contexto y horizonte de expectativas del público en el momento concreto de representación de la obra: cualquier cambio brusco de tono dentro de un espacio donde se vive a la espera del espanto se ha de entender como algo que traería el desconcierto a la grada, una confusión desapacible. Pucci estudia este efecto tan complejo en la factura de la tragedia eurípidea a través de *Las Troyanas*, que presenta interesantes ejemplos de detenida descripción en momentos de felicidad; en concreto, destaca el estásimo durante el cual las mujeres cautivas se recrean en la evocación de los distintos lugares de Grecia, destacando las virtudes de uno u otro destino, como si su marcha no fuera ni por causas de fuerza ni su situación miserable. En su análisis, Pucci explica cómo este tono de aparente alegría, de representación narrativa de imágenes poéticas hermosas y aparente evasión de la realidad a la que están sujetos los personajes, suscitarían en la audiencia lo que él denomina “an uncomfortable feeling of inappropriateness” (Pucci 2016: 77)<sup>226</sup>.

Los dos ejemplos más importantes al respecto en nuestro estudio pertenecen a *Ifigenia entre los Tauros* (vv. 1234 - 1281) y *Helena* (vv. 1301 - 1368). Ambos pasajes se ocupan, de modos sutilmente distintos, en la narración de un episodio mitológico centrado en un personaje cuya centralidad para la obra no es en absoluto evidente<sup>227</sup>. El estásimo correspondiente a *Helena* relata la historia de Deméter en busca de su hija Perséfone raptada

225 Véase las interpretaciones de Perrotta (1931: 199 - 200) y Lesky (1976: 415), sobre el protagonismo del “yo” personal del poeta en detrimento de la trama de la tragedia, la priorización del virtuosismo técnico de la canción y la extremada ornamentación de este “nuevo lirismo”, así como la cada vez mayor irrelevancia del contenido de estos pasajes corales para el argumento de la obra. Para un resumen de la interpretación más tradicional acerca del nexo entre Eurípides y la progresiva desaparición del elemento coral, véase Phoutrides (1916: 78).

226 Consideramos que esta reflexión realizada por Pucci es aplicable también al otro estásimo analizado como evasivo en esta tragedia (vv. 512 - 568), en el que se ha discutido la relevancia que tendría para la pieza la referencia a los últimos momentos de felicidad de los troyanos antes de la caída de su ciudad, así como si este carácter de aparente júbilo se puede entender como trágico.

227 Quijada (1991: 173) los califica de “sendos *iepoi λόγοι*”, y llama la atención sobre la “tenue relación en que coexisten poéticamente presente escénico y pasado mitológico”.

por Hades, como se da a entender desde sus primeros versos:

Ὅρεϊα ποτὲ δρομάδι κώ-  
 λω μάτηρ θεῶν ἐσύθη ἀν’  
 ὑλάεντα νάπη  
 ποτάμιόν τε χεῦμ’ ὑδάτων  
 βαρύβρομόν τε κῦμ’ ἄλιον  
 πόθῳ τᾶς ἀποιχομένας  
 ἀρρήτου κούρας.

Una vez, la madre montaraz de los dioses  
 púsose a recorrer con pie veloz  
 los valles boscosos  
 y los ríos de agua fluyente,  
 y las olas saladas del mar embravecido  
 porque añoraba a su inefable hija, ausente.

(*Hel.*, 1301 - 1307)

El estilo narrativo establece una distancia propia del discurso de tipo mimético característico de la ficción, alejado del espacio y el tiempo presentes e incluso de la realidad, gracias a recursos discursivos tales como la situación temporal mediante el adverbio ποτὲ y la utilización constante del aoristo ἐσύθη para plantear el desarrollo de la acción nada más comenzar. Todos estos rasgos propician la comprensión del pasaje como una intervención que pretende ofrecer un tono disperso, alejado de la trama. Puede esperarse la inquietud que sembraría este planteamiento en los espectadores, quienes esperarían comprender en algún momento cuál es la motivación de tal relato en escena<sup>228</sup>. La primera conexión queda clara en la elección del argumento mítico cuya narración va a llevarse a cabo. La historia de una muchacha que es raptada por un personaje masculino para llevarla al mundo infernal de los muertos, sin que ella pueda hacer nada por evitarlo; su madre la busca desesperada, y no logra encontrarla. En ningún caso parece descabellado establecer el paralelismo con la desgracia de Helena, también raptada y también indefensa según la versión de la historia que Eurípides elige seguir en su tragedia. Es preciso tener en cuenta, para reforzar esta

228 Ristorto & Reyes (2017: 634) han estudiado el interés que despierta este tono inquietante abordado en un estásimo coral de tragedia, haciendo hincapié una vez más en su carácter de ἱερός λόγος; resulta particularmente interesante su estudio de las posibles evocaciones de tipo religioso (mistérico tal vez) reconocibles en el léxico empleado en este estásimo, en concreto en los versos aquí comentados.

conexión, que la figura de Perséfone ya ha sido traída a colación con anterioridad en la obra (vv. 175 – 180), durante la primera interacción monódica de la protagonista con el propio coro, como símbolo del abrazo fúnebre en la inmensa desdicha de Helena. Sin juzgar por este motivo que el público entendiera de forma automática y unívoca la conexión, y comenzara a comprender en esta única línea cada imagen o metáfora, sí que podemos aventurarnos a presumir que Eurípides encuentra una razón sustentada en su propia obra para escoger este mito en concreto. Y también, lo que es más importante para esta función del coro de mantenimiento del temor y la tensión que hemos comentado con anterioridad, podemos atrevernos a presuponer que sí se captaría rápidamente desde la grada la similitud entre ambas situaciones como desdichadas, dignas de llanto y de consuelo, oscuras... propias de la tragedia en su carácter próximo a la fina frontera que separa la vida y la muerte.

La teoría de que este tono oscuro, cercano al patetismo por encima de la evasión, es el que el *estásimo* persigue lograr se confirma cuando comprobamos que el léxico utilizado a continuación funciona como artífice de las mismas sensaciones dolorosas, temibles e inquietantes que ha conseguido en los pasajes corales de *treno* explícito. A modo de ejemplo pueden tomarse los siguientes versos de la *antístrofa*, momento del pasaje en que el relato se encuentra más avanzado y se narran los efectos del desconsuelo de Deméter al no hallar a su hija:

**πόλεων δ' ἀπέλειπε βίος  
οὐδ' ἦσαν θεῶν θυσίαι,  
βωμοῖς δ' ἄφλεκτοι πέλανοι:  
πηγὰς δ' ἀμπαύει δροσερὰς  
λευκῶν ἐκβάλλειν ὑδάτων  
πένθει παιδὸς ἀλάστωρ.**

La vida ha abandonado las ciudades;  
ya no se dan sacrificios a los dioses,  
y en los altares no arden las ofrendas;  
Ha hecho que las fuentes  
dejen de manar sus aguas cristalinas,  
incapaz de olvidar el dolor por su hija.

(*Hel.*, 1332 – 1338)

El otro pasaje que podemos interpretar como portador de esta curiosa función atmosférica “indirecta” es el que pertenece a *I.T.*, vv. 1234 – 1281, también considerado como ejemplo de “*estásimo ditirámico*” según la crítica que se posiciona a favor de la

tendencia coral de innovación lírica eurípidea<sup>229</sup>. Durante este episodio se relata la historia del nacimiento de Apolo de su madre Leto, a quien amenazaba una serpiente monstruosa enviada por Hera<sup>230</sup>. También en este caso – de forma más sutil que en el caso precedente – es posible percibir una conexión entre los dos hermanos Apolo y Ártemis, y la relación entre Orestes e Ifigenia, que acaban de descubrir justo antes de esta intervención del coro quién es cada uno, así como el vínculo que los une. La descripción del recién nacido Apolo está revestida de calificativos elogiosos que resaltan la cualidad divina del hijo de Leto desde el comienzo del relato:

**εὖπαις ὁ Λατοῦς γόνος,  
τόν ποτε Δηλιάς ἐν καρποφόροις γυάλοις  
ἔτικτε, χρυσοκόμαν  
ἐν κιθάρα σοφόν...**

Bueno es el hijo nacido de Leto  
al cual ella, la Delia, crió en las fructíferas grutas  
con los cabellos de oro,  
conocedor de la cítara...

(I.T., 1234 – 7)

Además de la caracterización exuberante del personaje protagonista (Febo), volvemos a ver el recurso narrativo del adverbio temporal *ποτε* a modo de marca discursiva para disponer la narración en un plano alejado de la acción desarrollada en el presente, con la intención de transportar al receptor a un pasado remoto. La écfrasis se fundamenta en el canto a las bondades de Apolo. Sin embargo, apenas unos versos más adelante se observa una sutil forma de llevar el relato del Loxias niño, justo en el momento en que se describe una de sus más gloriosas hazañas: la victoria sobre la criatura terrible que buscaba su ruina:

**ἔτι μιν ἔτι βρέφος, ἔτι φίλας  
ἐπὶ ματέρος ἀγκάλαισι θρώσκων  
ἔκανε, ὦ Φοῖβε, μαντείων δ' ἐπέβας ζαθέων...**

229 Véase la relación de todos los estásimos considerados dentro de esta categoría en Tobías Nápoli (1995: 67).

230 Véase Howatson (1999: 61) para una explicación de esta parte del mito de Apolo y la estrecha relación que el mismo guarda con Delfos.



A ella todavía, aun siendo tú un bebé, lanzándose  
aun hacia los brazos de su madre amorosa  
tú la mataste, oh Febo, y entraste así en el divino altar...

(*I.T.*, vv. 1250 – 2)

El uso del adverbio ἔτι en este pasaje tiene una potente función focalizadora sobre el mensaje que se transmite, función que se refuerza mediante el recurso de acumulación repetitiva de dicho adverbio; así se ralentiza el avance del relato hasta llegar al verbo determinante, ἔκανε, consiguiendo el efecto de dibujar una imagen del dios Febo (Apolo) tan imponente como inquietante, casi siniestra, al haberse descrito una caracterización física mucho más amable que su acto de aniquilación del monstruo – a pesar de que esto sea, sin duda, una muestra de heroísmo y no un hecho deplorable. De esta forma, es posible observar la intención por parte del coro de reafirmar en el ambiente una tensión de carácter oscuro, siempre cercano al terror, la misma que advertíamos en *Helena*. La antístrofa continúa la historia de Febo haciendo referencia a los “fantasmas nocturnos” premonitorios que engendró el dios, así como la oposición que obtuvo de parte de Gea, y cómo, a su vez, Zeus escogió ayudar a Loxias y “apartarlo de la cólera” de su enemiga (ἀφελεῖν μῆνιν θεᾶς). Aparece una vez más el paralelo con Orestes, que también conoce el exilio como consecuencia de un acto que a su parecer no había de ser castigado, pero cuyo talante siniestro se impone sobre la heroicidad. Es interesante a su vez observar cómo la estructura de la pequeña historia insertada en el marco de la tragedia se enlaza sutilmente, desde una perspectiva simbólica, con la estructura del argumento trágico desarrollado en la misma obra; de forma ciertamente semejante a *Ifigenia* y, en cierto modo, a *Orestes*, Febo se encuentra inmerso en una diatriba de emociones contrariadas de dioses y otras divinidades superiores a él, a las que intenta combatir como puede y de las que se verá liberado gracias a ese “cese de la ira”.

Así se concluye que, en ambos casos, el mayor nivel de interés que contiene el pasaje con respecto al conjunto de la obra, así como a su carácter trágico, reside precisamente en su vertebración discursiva. Por medio de un interesante recurso de metaespectáculo en el que, dentro de la tragedia, desarrolla una nueva historia con principio y final – cuya referencia mitológica garantiza que el público no sienta una descontextualización rechazable – el estásimo narra las adversidades a las que tiene que enfrentarse un personaje que, finalmente, logrará vencerlas. El objetivo de asegurarse de que la atmósfera tétrica mantenga la tensión y no alcance ese punto excesivo en que el temor pueda convertirse en un elemento incluso predecible, al que el público se acostumbre, se logra a la perfección gracias a esta curva de variedad que se establece entre unas y otras intervenciones corales.

**Mecanismos Situacionales (II): aporía y protagonistas inmersos en la brutalidad (víctimas)**

Saliendo de la esfera correspondiente al coro de forma exclusiva, los monólogos recitados por el personaje protagonista – actor principal – aparecen como las ocasiones más propicias para lograr el máximo grado de atención por parte del espectador ante un aspecto específico de la obra (aquel en el que el dramaturgo decida centrar las palabras del monólogo). Así, es un formato de escena excelente para exponer el carácter de opresivo dolor que inunda el contexto en el cual se desarrolla la tragedia. Se concentra la intensidad dramática sobre el personaje protagonista, que entona un largo pasaje en forma de monodia, el cual resulta llamativo y brillante en su ejecución musical y escénica, y cuyo contenido se centra en la propia desdicha y en un extenso imaginario del espanto.

El objetivo de estas escenas es enfrentar al espectador con la violencia que implica contemplar un personaje cuya situación no parece tener escapatoria: es un planteamiento *aporético*. Por ello se trata de un recurso más directo que los llevados a cabo por el coro, ya que el proceso mimético se realiza de forma individual, por lo que se dirige al aspecto más íntimo del espectador (aquel que lo constituye como individuo), atrapándolo a su vez de un modo más visceral, aunque todavía estático (ya que no interfiere en la acción y en el desarrollo o evolución del argumento)<sup>231</sup>. El hecho de que se trate del personaje que desempeña el papel protagonista, garantiza el nivel de empatía más alto posible por parte del público. Cuando el protagonista encara al público y lo obliga a centrar su atención exclusivamente en el relato de su desgracia o de las calamidades de su entorno, la inmersión del espectador en el contexto de la brutalidad es muy efectiva y su sensibilidad respecto las consecuencias de la brutalidad se acentúa. Rutherford habla de una búsqueda de “aturdimiento del espectador por medio del espectáculo” por parte de Eurípides a la hora de explotar la técnica monódica<sup>232</sup>. En cualquier caso, creemos que es más que evidente su interés en aprovechar todas las posibilidades dramáticas que este tipo de escenas le ofrece para duplicar su conexión con el público.

Desde el punto de vista estilístico se trata de pasajes en los que un único actor combina la música y la recitación: pasajes de *monodia*. La gran exploración por parte de Eurípides en la escena monódica como herramienta de efectismo dramático en lo referente a la construcción del *pathos* ha sido estudiada con anterioridad, considerándose además uno de los campos en los que más innovación exhibe el dramaturgo. A modo de ejemplo acudimos a Mattia de Poli, autor del extenso estudio textual *Le Monodie di Euripide*,

231 Véase Rutherford (2010: 261): “We may accept that individualised song in tragedy is in general a marker of deep emotional trauma (...) there is a potential of monody to transform the mood of a scene and deepening our sympathy for the singing character”.

232 Rutherford (2010: 259).

donde señala lo siguiente:

“la monodia in Euripide, in tutte le fasi della sua produzione artistica, rimane un luogo privilegiato della sperimentazione poetica sotto molteplici aspetti”<sup>233</sup>.

Como un aspecto destacable en la factura de Eurípides en las escenas de monodia, es interesante su preferencia – de forma casi exclusiva – por los personajes femeninos a la hora de protagonizar este tipo de escena y realizar este tipo de intervenciones. En el caso de las tragedias metaespectaculares, la relación de monodias recitadas por personajes femeninos es absoluta: todas ellas contienen una monodia recitada por un personaje femenino. Sin duda, en parte puede hallarse la motivación de esta elección en la necesidad de satisfacer el deseo de los actores profesionales de ejecutar ante el público papeles más complicados – como es el caso de los femeninos, que requerían mayor técnica y ofrecían, a la vez, una mayor libertad de explotación del “instrumento vocal”. Sin embargo, y sin que sea nuestra intención plantear que este factor no fuera tenido en cuenta, es posible ahondar en las implicaciones sociales que tendría sobre el público esta insistente elección del dramaturgo. Dicho de otro modo: ¿qué posibilidades ofrecerían al poeta los personajes femeninos a la hora de transmitir unas determinadas sensaciones en las escenas monódicas y por qué estos personajes serían preferibles a los masculinos en este sentido?

En este sentido, Lauren Swift destaca la relación, establecida en el acervo cultural de la Grecia antigua en el siglo V, entre las mujeres y el salvajismo a la hora de expresar el lamento, sobre todo el lamento fúnebre:

“Women are expected to behave in a distraught manner, in conformity with the stereotype that they were uncontrolled and emotional (...) In order to express the importance of the loss, the women focus on the *consequences* of the death and the suffering they experience as a result”<sup>234</sup>.

De esta manera, la elección de una mujer para llevar a cabo el pasaje solitario – una suerte de aria, en términos modernos – donde se pretende condensar el horror y el carácter desolador del contexto en que se desarrolla el argumento parece estar justificada precisamente porque un personaje femenino ostenta una mayor libertad en la expresión visceral del espanto. Era posible cruzar determinadas líneas de emotividad, que quizá resultarían excesivas en boca de un hombre por considerarse que violarían las normas

---

233 De Poli (2011: 7).

234 Swift (2016: 306).

fundamentales del pudor cultural. Por su parte, como apunta Swift, el tipo literario de la mujer centra su lamento en el “después”, por lo que resultan extremadamente propicias para expresar la desesperación de modo estático. Además, el contexto del lamento permite exceder los límites impuestos culturalmente a las propias mujeres, ya que el género en muchos sentidos les pertenecía dentro del orden social en que se encontraban, y ofrecía también la posibilidad de traer a escena temas que podrían parecer escabrosos para la sensibilidad comunitaria<sup>235</sup>.

### ***La desesperación inicial: muchachas víctimas de un mundo de brutalidad***

Tanto en *I.T.*, como en *Helena y Orestes* encontramos una brillante explotación de este recurso en un punto próximo al comienzo de la obra; el actor que desempeña este papel ejecuta una monodia en una situación de interacción con el coro, adoptando la categoría de personaje en acción de lamento (*mourner character*, en términos de Emde Boas)<sup>236</sup>. Sobre este tipo de canción que, como destaca Rutherford, ya se erige de un modo particular por el hecho de funcionar de forma adyacente al coro<sup>237</sup>, la modalidad del *θρῆνος* sigue imponiéndose sobre el discurso. Quijada sintetiza de la siguiente manera la estructura de estas monodias:

“Común es su caracterización como trenos (...) El canto comienza, se anuncia como tal y recoge procedimientos de estilo característicos de la lamentación ritual, para ir, lentamente, destacándose como lamentación más o menos proyectada sobre los protagonistas”<sup>238</sup>.

Desde el punto de vista de su caracterización lingüística y su planteamiento en escena, este no es un mecanismo inusual en la tragedia, como demuestran ejemplos paralelos a lo largo de toda la obra trágica de Eurípides y también de Sófocles<sup>239</sup>. Además de

235 Véase Dué (2006: 9): “In the context of lament women can voice subversive concerns and speak in ways that they cannot in other circumstances”.

236 Véase la definición actancial de este rol según Emde Boas (2016: 64): “A group of women in Euripides’ plays who react to misfortune and marginalisation by adopting a posture of lamentation, often in song”.

237 Véase Rutherford (2010: 256).

238 Quijada (1991: 197).

239 Posiblemente el mejor ejemplo de Sófocles sea el caso de Electra en la tragedia del mismo nombre. Véase Swift (2010: 333 – 44), y Lewis (2015) para un estudio específico de este caso.

la abundancia de léxico, fórmulas y estructuras semánticas que emulan “modelos procedentes del culto y del rito”<sup>240</sup>, el discurso configurado en estas monodias se ve marcado por la presencia de estructuras interrogativas retóricas de clase aporética: se trata de aquellas expresiones de interrogación cuya “transformación declarativa” en términos de Mastronarde, sería “estoy perdido, no sé qué hacer, decir, o cómo llevar X situación”<sup>241</sup>. Estas expresiones – cuya relevancia en estos pasajes es cuanto menos lógica, dada la situación de inmensa desesperación en la que se busca presentar a los personajes – constituyen un interesante leitmotiv en la tragedia para identificar los momentos de mayor dificultad – e incluso, más cercanos a la conclusión inevitablemente catastrófica – en el devenir de un personaje.

El siguiente ejemplo corresponde a la primera interacción entre Ifigenia y el coro en *I.T.* La hija de Agamenón aparece en escena para comunicar al coro femenino el horror que ha conocido en sus sueños, que considera premonitorios: la muerte de su hermano Orestes.

ὦ δμωαί,  
**δυσθρηνήτοις ὡς θρήνοις**  
 ἔγκειμαι, τᾷς οὐκ εὐμούσου  
 μολπᾶς [βοᾶν] ἀλύροις ἐλέγοις, αἰαῖ,  
**αἰαῖ, κηδείοις οἴκτοισιν·**  
**αἶ μοι συμβαίνουσ’ ἄται,**  
 σύγγονον ἀμὸν **κατακλαιομένα**  
 ζωᾶς, οἶαν <οἶαν> ἰδόμαν  
 ὄψιν ὄνειρων  
 νυκτός, τᾷς ἐξῆλθ’ ὄρφνα.  
**ὀλόμαν ὀλόμαν·**

¡Oh, amigas,  
 sumida en qué tristísimos lamentos  
 me hallo, y aúllo un canto en nada hermoso  
 con plantos fúnebres, ay, ay,  
 aquí en este funesto palacio!  
 La fatalidad ha venido a mi encuentro,  
 y ahora estoy llorando la vida  
 de mi hermano; pues qué visión

<sup>240</sup> Quijada (1991: 197).

<sup>241</sup> Véase Mastronarde (1979: 9).

he tenido en mis sueños,  
 en la noche cuya oscuridad ha llegado.  
 ¡Estoy perdida, perdida!

(I.T., vv. 143 – 154)

Al igual que en los pasajes correspondientes al Coro en su construcción de la atmósfera temible, abunda la acumulación de léxico específico propio del planto, incluyendo la fraseología ritual<sup>242</sup> de lamentación y de muerte. También aquí el personaje protagonista comienza situando su discurso en el territorio correspondiente a la canción de lamento fúnebre, utilizando el léxico específico para ello (θρήνοις). Los recursos de amplificación (δυσθρηνήτοις) y repetición (ὀλόμαν ὀλόμαν) vuelven a producirse en estas intervenciones, reafirmando su condición de lamento<sup>243</sup>.

También el solo de Helena, donde evoca su desgracia junto al coro de mujeres, muestra la misma referencia explícita al treno (θρηνήμασι) y al canto asociado a la lamentación (αἰλίνους κακοῖς), así como la misma figura retórica de repetición léxica centrada en los elementos referentes al dolor y al sufrimiento (πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα). Una gran variedad de vocabulario vinculado a la muerte (μέλαθρα νύχια, νέκυσιν ὀλομένοις) se presenta en posición yuxtapuesta, consiguiendo una sensación de mayor asfixia.

**ὦ, μεγάλων ἀχέων καταβαλλομένα μέγαν οἶκτον**  
 ποῖον ἀμιλλαθῶ γόνον; Ἥ τίνα μοῦσαν ἐπέλθω  
 δάκρυσιν ἢ θρήνοις ἢ πένθεσιν; Αἰαῖ.  
 Πτεροφόροι νεάνιδες,  
 παρθένοι Χθονὸς κόραι  
 Σειρήνες, εἴθ' ἐμοῖς γόοις  
 μόλοιτ' ἔχουσαι Λίβυν  
 λωτὸν ἢ σύριγγας ἢ  
 φόρμιγγας, αἰλίνους κακοῖς  
**τοῖς ἐμοῖσι σύνοχα δάκρυα·**  
**πάθεσι πάθεα, μέλεσι μέλεα,**  
 μουσεῖα θρηνήμα-

<sup>242</sup> Cf Swift, 2016: 307.

<sup>243</sup> Remitimos al estudio de Standford (1983: 95): “Repetitions are particularly frequent in scenes of lamentation (...) The effect is like that of a ritual of mourning”.

σι ξυνωδὰ πέμψειε  
Φερσέφασσα  
φόνια, χάριτας ἔν' ἐπὶ δάκρυσι  
παρ' ἐμέθεν ὑπὸ μέλαθρα νύχια  
παιᾶνα  
νέκυσιν ὀλομένοις λάβη.

¡Ay! Para empezar con la queja adecuada  
a mis grandes dolores, ¿de qué lamento  
me serviré? ¿Qué canto entonaré con llantos,  
sollozos o gemidos? ¡Ay, ay!  
Jóvenes aladas, doncellas hijas de la tierra,  
Sirenas, ojalá pudierais venir a acompañar  
mis lamentos con la flauta libia de loto  
con la siringa o la lira, respondiendo  
con lágrimas a mis deplorables desgracias,  
con dolor a mi dolor, con cantos a mis cantos.  
Que Perséfone se una a mis sollozos  
y envíe coros fúnebres, para que reciba mi agradecimiento  
con un peán regado con lágrimas  
para los muertos, y a los perdidos...

(*Hel.*, 164 – 78)

Por último, el personaje de Electra en *Orestes* también desempeña esta función protagonista en cuanto al lamento – en interacción con el coro – en dos ocasiones; en los versos 140 – 210, próximos al comienzo, y en los versos 960 – 1015. Es en la segunda de estas intervenciones cuando realiza su treno en forma monódica, con el mismo objetivo de condensar la expresión del dolor en un único foco de atención sobre el escenario. También es posible observar una gran abundancia de léxico trenético y descripción del rito del planto femenino en dicho discurso (“comienzo mi lamento rasgando mis mejillas con blancas uñas”); sin embargo, su posicionamiento se encuentra ciertamente alejado del inicio de la pieza. Además, el coro guarda silencio durante toda esta intervención, aportando tan solo el pie para el inicio y para el final de esta monodia. Un último factor nos invita a considerar que esta monodia no ha de entenderse exactamente como perteneciente a la misma categoría que las anteriores (aunque sin duda Electra cumpla el mismo papel de *mourner character* ya estudiado): en el epodo, Electra traslada su lamento del plano actual al narrativo, alejando sus palabras de la situación presente. A continuación, detallaremos las características ciertamente especiales que connota este tipo de factores a la hora de sumarse a la estructura básica del lamento aporético en las tragedias metaespectaculares, a

través del ejemplo que mejor lo ilustra, perteneciente a *Ión*<sup>244</sup>.

***La centralidad de la víctima: monodia, lamento y mimesis de Creúsa en Ión***

La monodia de Creúsa en *Ión* (vv. 859 - 920) merece una atención especial como ejemplo de este mecanismo, ya que presenta algunas peculiaridades de gran relevancia. La más importante desde la perspectiva general de la obra es que, en el caso de *Ión*, esta escena no se encuentra situada justo al comienzo de la pieza, y adquiere un papel central en cuanto a la trama<sup>245</sup>. Desde el punto de vista de la expresión de la brutalidad, esta monodia presenta una brillante fusión entre la representación de la situación aporética de Creúsa y el sutil recurso de la mimesis a la hora de narrar el episodio de una experiencia terrible, violenta de principio a fin, que sumió en la desgracia a su víctima. La división estructural del monólogo de Creúsa contribuye a ordenar esta fusión de recursos dramáticos. Toda su primera parte está dedicada a la pura expresión de las propias emociones del personaje, que manifiesta su sensación de estar atrapada por unas circunstancias funestas que oprimen su corazón y de las que no encuentra forma de escapar.

ὦ ψυχά, πῶς σιγάσω;  
 Πῶς δὲ σκοτίας ἀναφήνω  
 εὐνάς, αἰδοῦς δ' ἀπολειφθῶ;  
 (...) φροῦδαι δ' ἐλπίδες, ἃς διαθέσθαι  
 χρήζουσα καλῶς οὐκ ἐδυνήθην,  
 σιγῶσα γάμους,  
 σιγῶσα τόκους πολυκλαύτους;

Oh, alma mía, ¿cómo callar?  
 ¿Cómo hablar de aquella unión  
 secreta, y abandonar mi honor? (...)  
 Se han perdido mis esperanzas; y aunque quisiera  
 hacer lo correcto, no podría  
 callar aquella unión

244 Para un estudio más extenso sobre las características formales de esta monodia – que, a efectos dramáticos de impacto sobre el espectador y, por tanto, para el interés final de nuestro estudio, se asemeja considerablemente al ejemplo analizado de *Ión*, véase Quijada (1991: 198 – 200).

245 Véase, además del ya citado Rutherford, Labiano (1999: 316).



y callar también mi lamentable embarazo...

(*IÓN*, vv. 859 – 69)

La función expresiva domina el texto desde el comienzo, manifestándose a través de la referencia de gran emotividad que provoca la exclamación ὦ ψυχά. Estos versos están marcados por las preguntas expresadas en futuro aporético (πῶς σιγάσω; ἀναφήνω; ἀπολειφθῶ), así como por el léxico explícito referente a la tristeza y la desesperación, como puede notarse en el compuesto πολυκλαύτους o la simple formulación φροῦδαι δ' ἐλπίδες.

Sin que en ningún momento se pierda el tono lúgubre, establecido gracias a esta primera parte dedicada a la expresión de las emociones en esa tónica, Creúsa da paso al relato de su propia violación. Este pasaje ha despertado el interés de la crítica en parte debido al carácter excepcional que presenta el largo discurso de ataque hacia el dios Apolo. En palabras de Fernández Delgado, se trata de “un canto de denuesto a Apolo tan brutal como no sabemos de otro en la literatura griega” (2012: 20). Sin embargo, el papel extraordinario que esta monodia desempeña dentro de la obra destaca también desde el punto de vista estructural, argumental y lírico, ya que en todos estos sentidos constituye una prueba de la inmensa importancia que Eurípides concedía a este tipo de escenas y a su poder como vía de expresión del horror en su máximo grado de alcance hacia el público. Volviendo a citar el estudio de De Poli:

“L' indignazione di Creusa esplode nel canto: a tre paremiaci melici, fa séguito un brano in anapesti, eseguiti probabilmente in recitativo, dal quale emerge il conflitto interiore che lacera il personaggio, costretto suo malgrado a vincere il pudore e la riservatezza”<sup>246</sup>.

Así, Eurípides aprovecha el giro métrico para imprimir un tono más tenebroso aún al pasaje, y hace converger la transición al ritmo recitativo con el pico de dolor del emisor.

Ἥλθές μοι χρυσῶ χαίταν  
μαρμαίρων, (...)  
λευκοῖς δ' ἐμφύς καρποῖσιν  
χειρῶν εἰς ἄντρου κοίτας  
κραυγὰν ὦ μᾶτέρ μ' αὐδῶσαν

<sup>246</sup> De Poli (2011: 187).

θεὸς ὁμευνέτας  
**ἄγες ἀναιδεία**  
Κύπριδι χάριν πράσσων.  
Τίκτω δ' **ἅ δύστανός** σοι  
κοῦρον, τὸν **φρίκα** ματρὸς  
εἰς εὐνὰν βάλλω τὰν σάν,  
ἵνα με λέχεσι **μελέαν μελέοις**  
**ἐξεύξω τὰν δύστανον.**  
**Οἴμοι μοι· καὶ νῦν ἔρρει**  
πτανοῖς ἀρπασθεὶς θοίνα  
παῖς μοι καὶ σός, **τλάμων·**

Llegaste a mí, refulgían tus cabellos  
dorados, (...)  
y entonces, agarrando mis blancos brazos  
me introdujiste en aquella caverna  
y mientras me oías gritar “¡Madre!”,  
tú, dios, tú, consorte,  
con gran desvergüenza  
cumpliste los deseos de Afrodita.  
Y tuve, desgraciada de mí,  
tuve a tu hijo, y por temor de mi madre,  
lo llevé hasta tu cama,  
allí mismo donde a mí, desdichada,  
me hiciste entrar en tu funesto lecho.  
¡Ay de mí! Y ahora se ha perdido,  
arrebataado, pasto para las aves,  
mi hijo y el tuyo, desgraciado...

(*Ιόν*, vv. 885 – 905).

El uso de la segunda persona del singular (Ἦλθες) para resaltar una acusadora función apelativa sobre un destinatario que, evidentemente, no va a responder (Apolo), incluye al personaje del dios-violador en el desarrollo de la historia de una forma mucho más efectiva que si la referencia a él se limitara a la distancia marcada por la tercera persona; semejante efecto produce el recurso léxico de la denominación θεὸς ὁμευνέτας posicionada justo antes de dirigirse a él nuevamente en esta segunda persona (ἄγες), aprovechando para, además, emplear el presente histórico, tiempo dotado de una gran

fuerza mimética desde un punto de vista narratológico<sup>247</sup>. La caracterización seductora del dios (χρυσῷ χαίταν μαρμαίρων) previa a la descripción del acoso y el ataque parece funcionar como un recurso destinado a resaltar la percepción de inocencia de la víctima<sup>248</sup>. El empleo del estilo directo en mitad de la narración (ὦ μᾶτέρ), aparte de constituir uno de los elementos que contribuye a que un relato adquiera mayor fuerza mimética, imprime una nota de mayor vivacidad, a la par que dura inmediatez, al momento de mayor brutalidad de la escena<sup>249</sup>. A partir de aquí, se extiende y generaliza la utilización del léxico característico de la víctima inconsolable, sumida en la desgracia (ἂ δύστανός, τὰν δύστανον) así como las fórmulas repetitivas y de acumulación que ya hemos visto como representativas del treno (μελέαν μελέοις) y la aporía (οἶμοι μοι), provocando una mayor impresión en el público sobre las consecuencias de aquella horrible experiencia, y a la vez, estableciendo una unión de coherencia con el comienzo desesperado de la monodia<sup>250</sup>. La conclusión del relato, en la que se hace referencia a la creencia que tiene Creúsa de que *IÓN* está muerto, incluye el uso del verbo aporético por excelencia (ἔρρει) y la reafirmación, una vez más, en la condición desdichada de quien emite el mensaje (τλάμων). De esta manera, la monodia de Creúsa, a la vez que ocupa una posición de máxima relevancia en la estructura completa de la pieza, en la curva de su ritmo y clímax, y en el desarrollo de la trama, concentra y expresa el dolor, la desesperación y la profunda melancolía de un personaje que, sin haberse presentado como tal en el inicio, aparece como una evidente víctima del universo trágico. Tal y como señala Rutherford, el lamento de Creúsa impregna el argumento de *IÓN* de un evidente tono oscuro, y de una intensa trascendencia, característica de su indudable condición trágica:

“The intensity of her grief, her pain, her guilt, cannot so easily be forgotten. We can say, if we like, that *Ion* has a happy ending, but the claim needs serious qualification”<sup>251</sup>.

247 Véase De Jong (2006: 61): “Frequent use of historic presents indicates that a speaker mentally returns to the time at which the events took place”.

248 Fernández Delgado (2012: 23) opina en cambio que: “el contraste entre la áurea figura de Apolo y su deplorable acción subsiguiente quita algo de hierro a la brutalidad de la escena y de algún modo prepara para la revelación final de la obra”.

249 Véase Rutherford (2010: 265): “Creusa quotes her own actual words 'oh mother!'; the trauma is reenacted through direct speech”.

250 Sobre la llamativa abundancia del léxico de corte desdichado, véase Fernández Delgado (2012: 23).

251 Rutherford (2010: 267).

**Construcción de caracteres: protagonistas presas del odio (“from sufferer to doer”)**

Podemos considerar este recurso como el primero de los mecanismos dinámicos de expresión del horror y la violencia, ya que su puesta en marcha implica mostrar una evolución sobre la estructura de los caracteres principales, por lo que modifica la situación inicial y choca con las expectativas del público respecto a las características de ese personaje. Esta alteración en la configuración de personajes importantes se produce como consecuencia de un giro drástico de los acontecimientos, que invierte las condiciones que estaban establecidas y parecían inmutables en una primera instancia en la trama (*metabolé*). Se trata de un componente fundamental para la estructura de la tragedia. En todos los casos que nos ocupan, Eurípides elige materializar este brusco giro – o uno de ellos al menos, en caso de tratarse de piezas que contengan más de una *metabolé* – en un evento de brutalidad explícita. Por ejemplo, en *Orestes*, la *metabolé* se dispara a raíz de la noticia de la condena a muerte de Orestes; pero el núcleo efectivo del cambio en la trama se condensa en el complot asesino que los dos hermanos perpetran contra Helena.

Después de que se produzca este evento, y en mayor parte a consecuencia de ese evento, los personajes ven sensiblemente modificado su estatus de control: es por ello que ciertos personajes cuyo grado de control sobre el propio destino se había presentado en un inicio como prácticamente nulo – debido a un insoportable contexto de brutalidad – pasan a tener cierto poder sobre sí mismos y sobre su situación; también, llegado el caso, tienen una mejor posición con respecto a otros personajes.

Así pues, el personaje protagonista cuya situación se ha visto transformada debido al pico de violencia ejecutado a raíz de la *metabolé* se muestra en una escena inmediatamente posterior a ese evento, y en una situación en la que se produce una asimetría de poder con respecto a otro personaje. Entonces el discurso del personaje cuya situación ha cambiado se impregna de odio, expresando una intensa violencia verbal que resulta sumamente chocante en comparación con el planteamiento con que ha sido presentado al comienzo. La transición radical por parte de un personaje principal desde uno al otro extremo de la curva trágica ante la catástrofe (de sufrirla a ejercerla) se advierte en otros ejemplos de la obra de Eurípides, como los personajes de Medea o, de modo mucho más intenso, Hécuba, en sus tragedias homónimas; sobre esta última tragedia advierte Barker del decisivo cambio de caracterización del protagonista que es posible observar al producirse esta transición a través de la brutalidad (“a decisive break from sufferer to doer”<sup>252</sup>).

El ejemplo más evidente de este mecanismo, de gran impacto a su vez sobre el conjunto de la obra, es el discurso de odio recitado por Ión contra Creúsa inmediatamente

---

252 Barker (2006: 325).

después de que el intento de esta última para asesinarlo durante el banquete haya fracasado. El impacto dramático del discurso en escena se refuerza por la brusquedad de su irrupción, en el medio de un diálogo consolatorio entre el coro y la propia Creúsa, que hará la función de “víctima” para la violencia de las palabras de Ión. La macabra asimetría de poder entre ambos se acentúa gracias a la posición de suplicante de Creúsa, así como por su caracterización dentro de la desventaja y la desgracia, todas, condiciones que han sido anteriormente establecidas por el coro (ἴσμεν, ὦ τάλαινα, τὰς σὰς συμφοράς, “oh, desgraciada, vemos tu infortunio”).

ὦ ταυρόμορφον ὄμμα Κηφισοῦ πατρός,  
οἶαν ἔχιδναν τήνδ' ἔφυσας ἢ πυρὸς  
δράκοντ' ἀναβλέποντα φοινίαν φλόγα,  
ἢ τόλμα πᾶσ' ἔνεστιν, οὐδ' ἥσσω ἔφυ  
Γοργοῦς σταλαγμῶν, οἷς ἔμελλέ με κτενεῖν.  
Λάζυσθ', ἴν' αὐτῆς τοὺς ἀκηράτους πλόκους  
κόμης καταξήνωσι Παρνασοῦ πλάκες,  
ὅθεν πετραῖον ἄλμα δισκηθήσεται.

¡Oh, ojo tauromorfo del padre Cefiso,  
qué víbora hiciste brotar o qué serpiente  
con la mirada roja y de ardiente fuego,  
ella que a todo se atreve, y no es *menos peligrosa*,  
que las gotas de sangre de la Gorgona, con las que iba a matarme!  
Prendedla, para que las llanuras del Parnaso,  
donde será lanzada por las aguas rocosas  
hagan polvo los intactos rizos de su cabellera

(IÓN, vv. 1262 – 8)

El discurso presenta múltiples recursos de acumulación, fónica, semántica y sintáctica, enfocados a exacerbar el carácter excesivo y brutal de la agresividad que Ión siente hacia Creúsa. A lo largo del primer periodo, cuya única función es expresar ese desprecio hacia el personaje suplicante, se encadenan las acusaciones despectivas, acudiendo a la *variatio* léxica para ofrecer una mayor recreación en la rabia; en este sentido destaca la expansión en la imagen de la serpiente (ἔχιδναν / δράκοντ') y la mirada asesina (πυρὸς ἀναβλέποντα φοινίαν φλόγα). Esta metáfora está estrechamente relacionada con el sutil detalle dramático de que Ión, de entrada, no desee siquiera dirigirse de forma

directa a Creúsa; ambos recursos sirven para marcar la voluntad de Ión de situarse en un plano radicalmente distinto del de Creúsa, cuya diferencia estriba en su cualidad humana y respetable frente a un sujeto cuya indecencia la separa incluso de la condición mortal, acercándola en cambio a la inquietante cualidad de los monstruos.

Recursos fónicos de mayor agresividad tales como la aliteración de oclusivas guturales (ἀκηράτους πλόκους κόμης καταξήνωσι) y las amenazas donde se combina el imperativo y futuro aporético (Λάζυσθ', καταξήνωσι, δισκηθήσεται) funcionan como herramientas lingüísticas de máxima efectividad para otorgar a este discurso, por un lado, la caracterización temible de un personaje que, hasta el momento, no ha presentado tales rasgos para el público (Ión); y por otro, la situación de vulnerabilidad e indefensión indiscutible de Creúsa, quien se posiciona rápida y claramente como víctima desde la perspectiva dramática, jaun cuando acaba de realizar un intento de asesinato contra su propio hijo!

El caso de Tindáreo en *Orestes* no está tan claro, debido a su situación dentro de la trama, y merece una atención particular por la que será mencionado más adelante, ya que en él se condensa más de un recurso de expresión de la brutalidad. Por un lado, el *background* de Tindáreo, abuelo de Orestes, no es el de un personaje poderoso, y en cierto modo es una víctima de unas circunstancias espantosas que se encuentran en el bagaje cultural de la audiencia: se avergüenza del camino que tomó su hija y se aterra ante la continuación del círculo de sangre. Sin embargo, es posible comprender que el asesinato cometido por su nieto, así como su locura, han funcionado como una suerte de metabolé en la línea argumental previa al inicio de la pieza. Desde ese punto de vista, Tindáreo se encuentra sobrepasado por la brutalidad de la maldición que parece acompañar a su familia, por lo que su posición pasa a ser la de un personaje despiadado que se dirige a Orestes haciendo gala de un acusado desprecio; sin embargo, al no haber asistido a esta transición durante el propio desarrollo de la obra, también constituye un obstáculo desde el inicio, y también presenta una caracterización cuya agresividad resulta desproporcionada desde el enfoque dramático. Es interesante observar que utiliza la misma imagen despectiva de la “serpiente” (δράκων) que observamos en el anterior discurso de Ión contra Creúsa.

ἔα: τὸ μέλλον ὥς κακὸν τὸ μὴ εἰδέναι.  
**ὁ μητροφόντης ὅδε πρὸ δωμαίων δράκων**  
**στίλβει νοσῶδεις ἀστραπᾶς, στύγῃ μ' ἐμόν.**  
 Μενέλαε, προσφθέγγῃ νιν, ἀνόσιον κάρα;

¡Eh! Qué terrible es no conocer lo que va a venir

He ahí ante la casa al matricida, una serpiente  
irradiando relámpagos de enfermiza locura,  
a quien aborrezco.

(Or., vv. 478 - 81)

Por último, es interesante señalar cómo este tipo de mecanismo se ve implementado en la misma tragedia *Orestes* en las figuras de los dos hermanos, Electra y Orestes. En el caso de ella, el recurso se lleva a cabo de modo breve pero altamente intenso en su expresión escénica. El papel desempeñado por Electra desde el comienzo de la obra hasta este instante es el de una víctima sumida en el dolor de un mundo en caos. Sin embargo, tras observarla como centro del sufrimiento tras la noticia de la condena a muerte de su hermano, y en cuanto un atisbo de luz alumbra la posibilidad de la supervivencia a raíz del complot contra Helena, el horror se troca en rabia y la hija de Agamenón grita enardecida por la sangre y el odio:

**φονεύετε, καίνετε,**  
**ὄλλυτε,** δίπτυχα δίστομα φάσγανα  
ἐκ χερὸς ἰέμενοι  
**τὰν λιποπάτορα λιπόγαμον,** ἃ  
πλείστους ἔκανεν Ἑλλάνων  
δορὶ παρὰ ποταμὸν **ὀλομένους,**  
**ὄθι δάκρυα δάκρυσιν** ἔπесεν  
σιδαρέοισι βέλεσιν ἄμ-  
φὶ τὰς Σκαμάνδρου δίνας.

¡Matadla, asesínadla,  
degolladla con dobles puñales de dobles filos  
con todo el impulso de vuestro brazo,  
a la que abandonó a su patria, a su marido,  
la que causó la muerte de tantos griegos  
caídos por la lanza junto al río,  
donde lágrimas sobre lágrimas cayeron  
a causa de los férreos dardos,  
en torno a la orilla del Escamandro!

(Or., vv. 1300 - 10)

Ante los gritos de socorro e indefensión de Helena, Electra explota en una feroz sed de sangre, poblándose su discurso de una acumulación semántica de verbos diversos para definir la exhortación al asesinato (φονεύετε, καίνετε, ὀλλυτε). De esta manera es posible contemplar cómo Electra ha sido de pronto despojada de sus atributos característicos de víctima arrastrada por unas circunstancias crueles e insoportables, para convertirse a causa del odio vengativo en un sujeto de activa brutalidad en su expresión. Llama la atención a su vez el empleo de ciertos mecanismos que establecen conexión con la caracterización anterior del personaje, manteniendo de esta forma la coherencia de su configuración dramática sin restarle potencia al impacto que provoca la escena del estallido de furia; destaca la utilización de la paronomasia (δάκρυα δάκρυσιν) con los mismos ecos trenéticos que revestía el discurso de Electra versos atrás, cuando el dolor y la congoja determinaban su función sobre el escenario.

El proceso puede observarse de una forma más extendida, desarrollada y profunda en el propio personaje de Orestes: desde la condición inicial de máximo patetismo, jugando un rol de extremada indefensión a causa de atributos como la locura provocada por sus crímenes pasados, y la permanente hostilidad mostrada por prácticamente todos los que lo rodean, así como el aislamiento, físico y mental, de la realidad, el hijo de Agamenón sufre la misma y macabra transformación, a raíz de la noticia de su condena, desde el sufrimiento hasta la acción dejando que todos estos aspectos que lo acongojaban lo posean, convirtiendo su terror en rabia y su dolor en crueldad. Esto se puede observar si se presta atención a sus momentos finales, donde el contraste con el cuadro inicial es de gran intensidad. Las últimas apariciones en escena de Orestes se materializan en forma de dos enfrentamientos explícitos: uno con el frigio que da cuenta de su intento de asesinato en el palacio, y otro con Menelao, a punto de matar a Hermione y de incendiar el palacio. El primero de estos dos enfrentamientos se desarrolla cuando, en medio del relato del mensajero frigio sobre el atroz asalto al palacio ejecutado por Orestes y Pílates, Orestes irrumpe en escena e intimida al esclavo con ferocidad. Tras una breve esticomitía, en la que le enrostra una y otra vez su cobardía y juega con su terror<sup>253</sup>, el protagonista lanza la siguiente tirada de versos, en la que se entiende que sus palabras, además de tener al frigio como destinatario inmediato, habrían de pronunciarse de un modo más amplio, envolviendo también al público en una amenazante exposición de intenciones:

---

253 Es interesante notar que la brutalidad de esta escena se realza gracias al contraste entre Orestes como agresor y la extrema debilidad que muestra el frigio como víctima, reafirmandose en las cualidades más endebles de su caracterización. Tal y como resalta Schuren (1980: 57): “immediately upon Orestes' entry, the phrygian slave prostrates himself and self-consciously draws attention to this typically barbarian gesture”.



**μῶρος**, εἰ δοκεῖς με τλῆναι **σὴν καθαιμάξαι δέρην**:  
**οὔτε γὰρ γυνή** πέφυκας — **οὔτ' ἐν ἀνδράσιν** σύ γ' εἷ.  
**τοῦ δὲ μὴ στήσαι σε** κραυγὴν οὔνεκ' **ἐξῆλθον** δόμων:  
ὅξυ γὰρ βοῆς ἀκοῦσαν Ἄργος ἐξεγείρεται.  
Μενέλεων δ' **οὐ τάρβος** ἡμῖν ἀναλαβεῖν ἔσω **ξίφους**:  
**ἀλλ' ἴτω** ξανθοῖς ἐπ' ὤμων βοστρύχοις **γαυρούμενος**:  
εἰ γὰρ Ἀργεῖους ἐπάξει τοῖσδε δώμασιν λαβών,  
τὸν Ἑλένης φόνον διώκων, κάμῃ μὴ σῶζειν θέλει  
σύγγονόν τ' ἐμὴν Πυλάδην τε τὸν τάδε ξυνδρῶντά μοι,  
παρθένον τε καὶ δάμαρτα **δύο νεκρῶ κατόψεται**.

Necio eres si piensas que me apena llenar de sangre tu cuello,  
a ti que ni eres una mujer ni te encuentras entre los hombres.  
He salido del palacio para que tú dejes de gritar;  
pues al oír tu grito Argos se alzaré rápido.  
Y no tengo miedo de cruzar espadas con Menelao, al contrario,  
que venga, pavoneándose de sus rizos dorados sobre sus hombros,  
que, si quiere traer a los argivos dentro del palacio,  
y para vengar la muerte de Helena, no quiere salvarme,  
ni a mi hermana ni a mi compañero conspirador Pílates,  
dos cadáveres, el de su hija y de su esposa, habrá de cargar.

(Or., vv. 1527 – 36)

El empleo de términos despectivos para dirigirse a su destinatario inmediato (μῶρος), humillándolo en su condición de oponente al negarle su pertenencia a género alguno, va acompañado de una extendida expresión de asesinato cuya recreación en el sanguinario le da cierto tinte sádico (σὴν καθαιμάξαι δέρην). En sentido contrastivo con su caracterización previa, destaca la negación del miedo que Orestes formula en dos ocasiones (εἰ δοκεῖς με τλῆναι..., οὐ τάρβος ἡμῖν...), afirmándose de esta manera en su condición de osadía y falta de contención; más que una simple sensación de miedo, Orestes está aseverando su negación del temor reverencial ante la adversidad o la comisión de actos deleznales, un pudor que en el contexto de la cultura griega se considera indispensable en una persona cuerda y respetable según los esquemas de la civilización. Por su parte, también es llamativa su forma de referirse a Menelao, personaje que lo supera en la escala jerárquica tanto por motivos de edad, como de estatus social y moral, despreciándolo como rival al utilizar el término γαυρούμενος (“pavoneándose”). Por medio de la expresión adversativa ἀλλ' ἴτω apoyándose sobre el desafiante carácter del imperativo dirigido a un enemigo que no está presente, reafirma su falta absoluta de temor y prudencia; por último,

la referencia explícita a los cadáveres de Helena y Hermíone para cerrar su advertencia, sumada a sus otras alusiones al léxico del asesinato (δύο νεκρῶ) y la violencia armada (tales como el degüello del frigio o la mención a las espadas para simbolizar el combate) refuerza la identificación de Orestes como el asesino en vez de la víctima, como el matricida por encima del atormentado.

Por su parte, la disputa final con Menelao, a quien antes suplicaba clemencia, muestra una caracterización lingüística revestida de una soberbia infame y alejada de todo rastro de convenciones sociales o morales; este pasaje de ritmo esticomítico será analizado con mayor detenimiento más adelante.

### ***Construcción de caracteres (II): La violencia encarnada en un personaje-obstáculo***

Así como el anterior recurso implicaba mostrar un cambio brusco en la caracterización de un personaje conocido por el espectador para romper su esquema de expectativas y producir un mayor impacto, este mecanismo afecta a la construcción de un personaje desde el comienzo hasta el final de la obra. En este caso, se crea un personaje con el objetivo específico de representar un obstáculo, directo y explícito, para los objetivos de los personajes protagonistas; este personaje, a su vez, tiene la función de infundir, más que ningún otro, el terror de cruzar la frontera prohibida de la convención escénica acerca de la violencia y ejecutarla de forma explícita. Esto resulta sorprendente para los parámetros de la tragedia. Por un lado, la edificación de caracteres sin apoyo del mito no es en absoluto habitual dentro del género<sup>254</sup>; pero, además, ha de tenerse en cuenta que la convención poética de la tragedia apenas contempla la construcción de personajes de carácter tan extremo, vinculados casi exclusivamente con aspectos negativos o feroces. Así lo explica con gran acierto Griffiths al estudiar el personaje de Lico en *Heracles*, enemigo atroz del protagonista y su familia sobre el que existe un acuerdo general entre los estudiosos a la hora de considerarlo una invención eurípidea, que sería a su vez otro ejemplo de esta técnica de construcción de caracteres por parte de Eurípides:

“Lycus is a far more two-dimensional villain than is customary in Greek Tragedy, without the sort of mythological life story which could contextualise his role (...) There does not seem to have been any form of costume shorthand for identifying villains, not least because the characters of tragedy are seldom shown in black and

---

254 Según Aristóteles la invención de personajes fuera de la “tradición” no es censurable, pero sí más complicada de ajustar al propósito de una tragedia, ya que “lo posible es convincente” (1451b).

white terms as entirely good and bad”<sup>255</sup>.

En efecto, tal y como sucede con Lico, el mayor interés desde el punto de vista dramático de estos caracteres en los dramas que nos ocupan (Toante en *I.T.*, y Teoclímeno en *Helena*) es que suponen una asombrosa excepción en cuanto al horizonte de expectativas del público. Responden a referentes cuya relevancia es mínima dentro del relato mitológico al que se acude, e incluso podrían tratarse de una invención absoluta por parte de Eurípides (como en el caso de Lico). Esta condición extraordinaria asegura que el espectador no espere nada en concreto de estos personajes: su caracterización en la obra es todo lo que cuenta a la hora de jugar con la predisposición del público. A su vez, el elemento lingüístico cobra una inmensa importancia en esa caracterización, ya que el espectador no cuenta con más información que la que se desprende del discurso de estos personajes debido a su categoría especialmente *novedosa*.

El rey de la oscura tierra de los Tauros, Toante, corresponde a esta tipología de construcción de caracteres en *I.T.* Su nombre no se encuentra en otra fuente que, por lo que sabemos, pudiera haber compartido Eurípides; la propia Ifigenia se encarga de ponerlo en conocimiento de la audiencia durante su prólogo cuando explica cuál es el lugar al que llegó después de que Ártemis obrara el prodigio:

Ταύρων χθόνα,  
οὗ γῆς ἀνάσσει **βαρβάροισι βάρβαρος**  
**Θόας**, ὃς ὡκὺν πόδα τιθεὶς ἴσον πτεροῖς  
ἐς τοῦνομ' ἦλθε τόδε ποδωκείας χάριν.

La tierra de los Tauros,  
tierra en la que sobre bárbaros reina el bárbaro  
Toante, aquel cuyos pies van veloces como alas,  
gracia de la cual le viene dado su nombre.

(*I.T.*, vv. 28 – 31)

Es muy relevante el hecho de que la primera referencia descriptiva que se realiza del personaje sea la del adjetivo **βάρβαρος**, estratégicamente colocada junto al dativo **βαρβάροισι** para lograr un mayor efectismo gracias – una vez más – a la repetición léxica. Por medio de esta denominación, Ifigenia incluye a Toante entre las motivaciones de su actual temor y sentimiento de profunda enajenación al mundo en que se ve obligada a

---

<sup>255</sup> Griffiths (2006: 49).

existir. Más adelante, una vez se produce el reconocimiento entre Orestes e Ifigenia y llega el momento de urdir una estratagema para huir de esa tierra temible – y por tanto de la atmósfera de horror que se ha planteado desde el comienzo – Toante (y su guardia) aparecerá como la representación del verdadero obstáculo físico que hay que burlar para alcanzar el objetivo.

Tras la fuga de los dos hermanos y Pílates, cuando un mensajero viene a relatar dicha huida a Toante, este se propone perseguirlos hasta darles caza y ejercer la temida violencia física sobre ellos. Así lo refleja por medio de la metáfora bélica de la lanza (τούμὸν δόρυ) en su diálogo con el mensajero:

(...) οὐ γὰρ ἀγχίπλουν πόρον  
φεύγουσιν, ὥστε διαφυγεῖν τούμὸν δόρυ.

Pues no es el suyo un camino corto,  
y no podrán huir de mi lanza.

(I.T., vv. 1352 – 6)

Sin embargo, la expresión de mayor agresividad por parte de Toante se reflejará pocos versos después, una vez ha comprendido todos los detalles de la trampa y se dirige al coro justo antes de emprender su brutal persecución:

ὕμᾱς δὲ τὰς τῶνδ' ἱστορας βουλευμάτων,  
γυναῖκες, αὖθις, ἡνίκ' ἂν σχολὴν λάβω,  
ποινασόμεσθα· νῦν δὲ τὴν προκειμένην  
σπουδὴν ἔχοντες οὐ μενοῦμεν ἥσυχοι.

Pero a vosotras, testigos de estas maquinaciones,  
mujeres, luego, tan pronto como halle el momento  
os castigaré: ahora sin embargo tengo una premura  
más urgente, y no puedo quedarme aquí...

(I.T., vv. 1422 – 1434)

El caso de Teoclímeno en *Helena* es, como se ha comentado antes, un ejemplo mucho más agresivo de este tipo de personaje construido de forma específica para encarnar la

brutalidad, la amenaza y el obstáculo para los propósitos de los protagonistas. Una vez más, el personaje no tiene una asociación mitológica reconocible por la audiencia; Helena lo presenta al público como “el hijo del rey muerto” sin siquiera mencionar su nombre, que no se dará a conocer hasta mucho más adelante<sup>256</sup>; los dos versos con que lo da a conocer ya lo sitúan como una amenaza ligada al peligro y la oscuridad que envuelve la acción de la tragedia.

(...) ἐπεὶ δὲ γῆς  
σκότῳ κέκρυπται, παῖς ὁ τοῦ τεθνηκότος  
**θηρᾷ γαμεῖν με.**

Pero ahora, en la oscuridad  
de la tierra yace, y el hijo del difunto  
me acecha para desposarme.

(*Hel.*, vv. 62 – 4).

La utilización del término de caza *θηρᾷ* reafirma tanto el carácter intimidante de Teoclímeno, como la indefensión de Helena y su nulo consentimiento ante la unión. Esta caracterización como un hombre mucho más poderoso (en contraste con la posición de inmensa debilidad de Helena) se refuerza por medio de la estrategia dramática de situar la acción en el espacio físico de la tumba de Proteo, el rey anterior y padre de Teoclímeno, y hacer explícita la condición de suplicante de Helena. Más adelante esta caracterización se vuelve a enfatizar, esta vez de un modo aún más certero, cuando, tras el reencuentro con Menelao, Helena explica las intenciones del nuevo rey como “desposarme a mí, desgraciada, por la fuerza” (*γαμοῦμαι δ' ἢ τάλαιν' ἐγὼ βίῳ*). La primera aparición de este personaje se retarda hasta después del reconocimiento entre los protagonistas, el complot planeado por ambos y la escena de persuasión de Teónoe, prolongando y acentuando la tensión que su amenaza supone; además, el propio personaje en escena marca su condición temible ante el público, ya que, tras saludar a la tumba de su difunto padre, declara de forma directa su intención de dar muerte al extranjero que ha pisado su tierra:

---

<sup>256</sup> Este es el motivo más importante para descartar cualquier relación con el profeta que aparece en *Odisea* XV, ya que el personaje de esta tragedia se encuentra vinculado a Proteo y a Egipto, por lo que la relación con la figura homérica es totalmente incoherente. Para un estudio en profundidad sobre este personaje, su vinculación con el universo bárbaro (y también el de Toante), así como la curiosa relación que es posible establecer entre su creación eurípidea y la elección de su nombre, véase Hall (1991: 110 – 113).

ἐγὼ δ' ἐμαυτὸν πόλλ' ἐλοιδόρησα δή·  
οὐ γάρ τι **θανάτῳ** τοὺς κακοὺς **κολάζομεν**;  
Καὶ νῦν πέπυσμαι φανερόν Ἑλλήνων τινὰ  
ἐς γῆν ἀφῖχθαι καὶ λεληθέναι σκοπούς,  
ἦτοι κατόπτην ἢ κλοπαῖς θηρώμενον  
Ἑλένην· **θανεῖται δ'**, ἦν γε δὴ ληφθῇ μόνον.

Pues yo muchas veces me lo he reprochado,  
no haber castigado con la muerte a los malhechores.  
Y ahora he sabido que un griego  
ha llegado a esta tierra y *ha huido a mis guardias*,  
un espía, o alguien que pretende llevarse  
a Helena. Él va a morir, en cuanto lo atrape.

(*Hel.*, vv. 1170 – 5)

Al igual que en el caso de Toante, el momento más explosivo de Teoclímeno en cuanto a la expresión de la violencia, donde más se fuerza la tensión ante su amenaza, corresponde a los instantes finales, cuando se produce el descubrimiento del engaño al que ha sido sometido y la frustración del personaje al descubrir que sus objetivos no van a cumplirse. Teoclímeno, con la misma brusquedad de Toante, expresa su deseo concreto de descargar su ira en forma de violencia física contra una víctima que se encuentre en situación de desventaja respecto a él – en este caso, su hermana Teónoe:

(...) Κεῖ μὲν ἦν ἀλώσιμος  
ναῦς διώγμασιν, **πονήσας εἶλον** ἄν τάχα ξένους·  
**νῦν δὲ** τὴν προδοῦσαν ἡμᾶς **τεισόμεσθα** σύγγονον,  
ἦτις ἐν δόμοις ὀρώσα Μενέλεων οὐκ εἶπέ μοι.  
Τοιγὰρ οὐποτ' ἄλλον ἄνδρα ψεύσεται μαντεύμασιν.

Y si me fuera posible  
detener esa nave, iría a castigar al punto a esos extranjeros;  
pero ahora yo mataré a mi traidora hermana  
quien habiendo visto a Menelao en el palacio no me lo dijo.  
De esa forma nunca más engañará a otro hombre con sus oráculos.

(Hel., vv. 1622 – 1626)

***Mecanismos miméticos (I): Tensión explícita y enfrentamiento directo entre dos personajes.***

En lo que a la relación entre texto y representación en escena se refiere, este es el recurso más próximo a la exhibición de violencia física explícita que llega a emplearse. Se muestra un enfrentamiento directo entre dos personajes sobre el escenario; ambos personajes se atacan verbalmente el uno al otro en una veloz escena de pelea, ejecutada en ritmo de *esticomitía*. Tanto el ritmo como su disposición dentro de la estructura de la obra (central o final) les otorga una condición primordial en cuanto al clímax: son escenas que buscan provocar una intensa tensión en el público ante la necesidad de saber cómo se resolverá el conflicto que presencia. Tal y como explica Quijada:

“Exponentes de un enfrentamiento que es tratado con la extensión suficiente como para constituir un elemento de cierta autonomía – aunque no una escena compleja como es el *agon* – las *stycomythiae* de disputa que aparecen en estas tragedias configuran escenas muy características”<sup>257</sup>

La lucha por medio de palabras (o el debate entre personajes que enfrentan sus posiciones en una discrepancia profunda) constituye, como apunta Barker, un elemento fundamental en la propia constitución de la identidad de la tragedia<sup>258</sup>. A su vez, la utilización del ritmo recitativo esticomítico para reflejar la oposición y la vivacidad de los enfrentamientos es lógica debido a las características propias de este ritmo, las cuales permiten desarrollar aspectos fácilmente identificables con el diálogo real dentro de un código poético<sup>259</sup>; es posible encontrar otros ejemplos de esta escenificación del conflicto más áspero a través de la *esticomitía* en el corpus conservado de la tragedia griega (un buen ejemplo puede hallarse en el enfrentamiento final entre Medea y Jasón en *Medea*, vv. 1361 – 1385).

---

<sup>257</sup> Quijada (1991: 97).

<sup>258</sup> Véase Barker (2006: 272): “Tragedy also represents debate in its most extreme form, as characters do battle in and over words. Indeed, in tragedy debate is not restricted to a particular discrete context; it is part of the very fabric of the form itself”.

<sup>259</sup> Sobre el alto grado de verosimilitud de los caracteres humanos que proporciona el ritmo de *esticomitía*, véase el detallado comentario de Quijada (1991: 76) sobre los postulados de Schwinge.

Sin embargo, cabe destacar que existe un importante motivo estructural por el cual el interés de este tipo de escenas es mucho mayor en las tragedias metaespectaculares: estas obras que nos ocupan apenas presentan escenas de *agón* extenso (es decir, desarrollando argumentaciones de largo número de versos por parte de uno y otro personaje con posturas contrapuestas en un momento clave de la trama) para reflejar ese tipo de conflictos. Tan solo Menelao y Tindáreo protagonizan una escena de este tipo al comienzo de *Orestes* (vv. 476 - 524); y sus posturas como personajes no son las de enemigos férreos, por lo que la estructura de *agón* no está siendo aprovechada para expresar un problema ni tan temible, ni tan violento<sup>260</sup>. En cambio, el enfrentamiento reflejado a través de la *esticomitía* en estas obras no ofrece esa sensación de justa medida y calculado tiempo dedicado a uno y a otro, sino que se desarrolla de forma mucho más rápida, directa y de apariencia descontrolada desde el punto de vista emocional, con lo que ofrece una impresión mucho más próxima a su vez al enfrentamiento físico y explícito<sup>261</sup>.

Sin embargo, y aunque contribuya en un alto grado a su verosimilitud, el ritmo *esticomítico* no es suficiente para identificar un diálogo veloz en escena como un enfrentamiento. En este sentido, es posible destacar dos aspectos en los que la caracterización lingüística parece explotarse con el objetivo de transmitir esta sensación de oposición entre interlocutores y de rudeza generalizada a lo largo de los pasajes: por un lado, la organización sintáctica basada en una fuerte fragmentación – formulación de expresiones incompletas e interrupciones, donde un interlocutor se anticipa y completa la estructura sintáctica comenzada por el otro, pero invirtiendo el significado en el sentido contrario (*break syntax*, en términos de Mastronarde) – y en los marcadores de oposición y adversatividad, sobre todo partículas; y por otra parte, estrategias semánticas y léxicas que refuercen los sentimientos de animadversión entre los interlocutores. En especial destaca la reafirmación del propio estatus en el caso de los que son / se sienten poderosos dentro de la asimetría, así como la terminología específica perteneciente al campo semántico de la violencia física, y el asesinato por parte de estos últimos.

---

260 Desde un punto de vista exclusivamente formal, Quijada (1991: 162) distingue también como escenas de *agón* el que mantienen Helena y Menelao (vv. 790 – 854) en *Helena* y el de Pílates y Orestes (vv. 658 – 724), en *I.T.*, si bien especifica que se trata de agones en los que, en el primero de los casos, “el sentido de los discursos es el mismo”; en el caso de Menelao y Tindáreo sucede algo parecido, ya que, aunque defienden posturas discrepantes, ambos se encuentran de parte del otro desde el enfoque moral de la trama, aunque en este caso la condición de enfrentamiento real se refleja de una forma más aguda que en los anteriores debido, sobre todo, al mayor nivel de agresividad que presenta Tindáreo.

261 En este sentido, se ajustan a la interpretación realizada por Gross y resumida por Quijada (1991: 74), según la cual “la *esticomitía* se emplea en aquellos casos en los que ambos interlocutores hablan bajo un gran estado de excitación”.



Todos estos recursos consiguen, por un lado, forzar la tensión de la siempre posible e inminente – en estos pasajes más que en ningún otro momento de la obra – ejecución de la violencia; a su vez, esta amenaza se incrementa progresivamente a medida que avanza la escena. Por último, se acentúa fuertemente el carácter mimético de estas escenas, ya que tanto el ritmo esticomítico como los rasgos de sintaxis abrupta o “quebrada” aproximan en gran medida el diálogo representado en la tragedia al “diálogo real”<sup>262</sup>.

Dada la especial intensidad que el mecanismo dramático de estos pasajes conlleva desde el punto de vista de su representación, el dramaturgo siempre elige situar estas escenas en momentos cruciales, extremadamente relevantes, dentro del conjunto de la obra; así, es posible distinguir entre aquellos enfrentamientos *centrales* (situados en torno a uno de los puntos de inflexión dispuestos en torno al nudo de la trama) y enfrentamientos  *finales* (situados a escasos versos del final de la obra, dando pie a una gran escena de cierre dentro del éxodo).

### ***Enfrentamientos centrales***

Tanto en *Helena* como en *Íón* se produce un enfrentamiento directo entre dos personajes en un momento cercano al primer clímax narrativo de la pieza, encarnado en el reconocimiento, que va a funcionar como detonante de la trama a partir de ese instante. Por tanto, estamos ante un mecanismo de preparación para el estallido emocional que supondrá la *metabolé*. Se trata de la escena del diálogo ante la puerta entre Menelao y una anciana<sup>263</sup>, y el primer encuentro entre Juto e Íón<sup>264</sup>, después de que Juto haya consultado al oráculo<sup>265</sup>. Cabe destacar que en el caso de *I.T.*, el reconocimiento también se halla precedido de un pasaje esticomítico, aunque este pasaje no refleje un enfrentamiento. Esto hace pensar que,

---

262 Mastronarde (1979: 52) explica cómo esta “sintaxis fragmentada” (ruptura de las declaraciones de uno y otro interlocutor, sentencias incompletas, *sermo fractus*) constituye uno de los retos más complicados para la representación dramática de la tragedia griega: “It is characteristic of real, informal conversation that more than one person may speak at once, that a speaker may fall silent in mid-sentence, and that speaker B may begin to speak in the middle of A’s utterance. Theater-dialogue, in most traditions, dispenses with much of the chaos of real conversation in the interests of clarity. [For instance, in Greek tragedy and in many other stage-traditions, two or more voices do not present separate utterances simultaneously.]”.

263 *Hel.*, vv. 441 – 464.

264 *Íón*, vv. 101 – 110.

265 *Íón*, vv. 415 – 422.

probablemente, desde el punto de vista rítmico y musical, la preparación en este formato de diálogo para las escenas relevantes resultase siempre muy efectiva. La velocidad propia del ritmo esticomímico pondría en guardia al público ante la llegada de una escena sumamente importante, y de gran impacto emocional.

La escena correspondiente al primer encuentro de Juto con Ión justo después de que el oráculo le dé la noticia de que este ha de ser su hijo juega con un equilibrio extremadamente frágil entre la sorpresa y desconcierto de Ión, y la efusividad emotiva de Juto.

**Εο:** Δὸς χερὸς φίλημά μοι σῆς σώματός τ' ἀμφιπτυχάς.

**Ἴων:** Εὖ φρονεῖς μέν; Ἦ σ' ἔμηνε θεοῦ τις, ὧ ξένε, βλάβη;

**Εο:** Σωφρονῶ· τὰ φίλταθ' εὐρῶν οὐ φυγεῖν ἐφίεμαι.

**Ἴων:** Παῦε, μὴ ψαύσας τὰ τοῦ θεοῦ στέμματα ῥήξης χερί.

**Εο:** Ἄψομαι· κοῦ ῥυσιάζω, τὰμὰ δ' εὐρίσκω φίλα.

**Ἴων:** Οὐκ ἀπαλλάξῃ, πρὶν εἴσω τόξα πλευμόνων λαβεῖν;

**Εο:** Ὡ τί δὴ φεύγεις με; Σαυτοῦ γνωρίσας τὰ φίλτατα

**Ἴων:** Οὐ φιλῶ φρενοῦν ἀμούσους καὶ μεμνηότας ξένους.

**Εο:** Κτεῖνε καὶ πίμπρη· πατρὸς γάρ, ἦν κτάνης, ἔση φονεύς.

Juto: ¡Dame tu mano para besarla, y déjame abrazarte!

Ión: ¿Estás en tus cabales? ¿O te ha dañado algún dios, extranjero?

Juto: Estoy *perfectamente*. He encontrado lo que más quería, y no deseo que huya.

Ión: Detente, no tienes las ínfulas del dios, podrías romperlas con tu mano.

Juto: Las tocaré; no estoy robando, sino que he encontrado lo que más amo.

Ión: ¡Apártate, antes de que te meta una flecha en los pulmones!

Juto: ¿Por qué me huyes? Estás ante lo que te es más querido...

Ión: No quiero razonar con extranjeros locos y enfermos.

Juto: Mátame, y quema; que de tu padre, si me matas, serás el asesino.

(Ión, vv. 101 – 109)

La acumulación de expresiones de afecto y búsqueda de reciprocidad en el cariño por parte de Juto persiste según avanzan los versos (φίλημάτᾱ, φίλταθ', τὰμὰ φίλα, τὰ φίλτατα); gracias a la constante recurrencia de la misma base léxica de φίλα (una de las opciones más básicas para hacer referencia al contenido semántico del amor), se refuerza la caracterización sencilla, auténtica y espontánea de la expresividad del personaje. La escena dibuja una fuerte oposición con el carácter hostil de Ión, cuya desconfianza parece

acrecentarse según incrementan los intentos de confraternización de su interlocutor. La animadversión del joven se manifiesta a través de recursos que también sufren un cuidado *crescendo* a medida que avanza la escena; desde la utilización del vocativo ὦ ξένε, apelación distante y claramente diferenciadora de los espacios que a cada uno corresponden, hasta las dos formas modales de imposición explícita, el imperativo en su forma positiva (Παῦε) y la expresión de futuro en su forma negativa de oraciones interrogativas (Οὐκ ἀπαλλάξῃ)<sup>266</sup>, a modo de preparación de un terrible contenido semántico: la primera amenaza de muerte (πρὶν εἶσω τόξα πλευμόνων λαβεῖν;). La expresión Οὐ φιλῶ φρενοῦν ἀμούσους sintetiza la condición de rechazo hacia Juto, culminando el juego etimológico al negar la misma base semántica (φιλῶ) con la que el hombre ha elegido una y otra vez dirigirse a él.

La última declaración, formulada por Juto, constituye el clímax al que aspiraba la ascensión que se ha dibujado durante todo el veloz enfrentamiento; es llamativa y evidente la fuerza que tiene el empleo del imperativo κτεῖνε καὶ πίμπρη (la segunda parte de la estructura, focalizada gracias a la potencia enfática de καὶ, refuerza el contenido semántico de la expresión). No se trata solamente de la brutal carga que conlleva la utilización del léxico específico del asesinato, con su consiguiente recreación en este significado por medio de la expansión semántica πίμπρη. Además, es preciso tener en cuenta la connotación de un imperativo como este, el cual, en principio, incita a cometer la peor de las opciones, pronunciado precisamente por la parte más débil del conflicto. Es obvio que nos encontramos ante una fórmula con una intención pragmática de desafío: el objetivo de Juto no es que Ión, en efecto, lo mate, sino forzar la situación hasta el absurdo para demostrar a su interlocutor que no le teme, sobreponiéndose así a él, y obligándolo a escuchar, comprender o simplemente rendirse ante su postura.

En el caso de *Helena*, durante la escena esticomítica se enfrentan los personajes de Menelao y una anciana. Menelao, tras pronunciar una larga *rhexis* de presentación de su propia situación – en cierto sentido, un segundo prólogo al desarrollo a la acción<sup>267</sup> – entra en contacto con la trama que se desarrolla en Egipto al ser descubierto por una anciana esclava a las puertas del palacio. El público observa entonces cómo el rey de Esparta es tratado con desconfianza y profunda hostilidad, incluso con cierto tinte de desprecio, por parte de un personaje perteneciente a la más baja de las esferas en la sociedad.

<sup>266</sup> Es plausible considerar que la combinación entre ambas formas de expresión de la imposición directa (orden) no solo responda a una necesidad de *variatio* poética; según Pereira Rico (2011: 261) el uso del futuro en su forma negativa “parece estar ligado a la insistencia del hablante ante el hecho de que la acción se lleve a cabo”.

<sup>267</sup> Un mayor desarrollo sobre esta concepción de “segundo prólogo” de Menelao en la tragedia *Helena* puede encontrarse en Wright (2005: 329).

Μενελέως: ὦ γραῖα, ταῦτὰ ταῦτ' ἔπη κάλλως λέγειν  
ἔξεστι, πείσομαι γάρ: ἀλλ' ἄνες λόγον.  
Γραῦς: ἄπελθ': ἐμοὶ γὰρ τοῦτο πρόσκειται, ξένε,  
μηδένα πελάζειν τοισίδ' Ἑλλήνων δόμοις.  
Μεν: ὦ· μὴ προσεῖλει χεῖρα μηδ' ὦθει βία.  
Γρ: Πείθη γὰρ οὐδέν ὦν λέγω, σὺ δ' αἴτιος.  
Μεν: Ἀγγελίον εἴσω δεσπόταισι τοῖσι σοῖς. . . .  
Γρ: Πικρῶς ἄρ' οἶμαί γ' ἀγγελεῖν τοὺς σοὺς λόγους.  
Μεν: Ναυαγὸς ἦκω ξένος, ἀσύλητον γένος.  
Γρ: Οἶκον πρὸς ἄλλον νύν τιν' ἀντὶ τοῦδ' ἴθι.  
Μεν: Οὐκ, ἀλλ' ἔσω πάρειμι· καὶ σὺ μοι πιθοῦ.  
Γρ: Ὅχληρὸς ἴσθ' ὦν· καὶ τάχ' ὠσθήσῃ βία.  
Μεν: Αἰαῖ· τὰ κλεινὰ ποῦ 'στί μοι στρατεύματα;  
Γρ: Οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε.  
Μεν: ὦ δαῖμον, ὥς ἀνάξι' ἠτιμώμεθα.  
Γρ: Τί βλέφαρα τέγγεις δάκρυσι; Πρὸς τίν' οἰκτρὸς εἶ;

Menelao: ¡Oh, anciana! Esas palabras de un modo mejor  
podrían decirse, pues yo te haré caso. Pero depón tu cólera.  
Anciana: ¡Lárgate! ¡Pues esa es mi misión, extranjero,  
que ningún griego entre en este palacio!  
Men: ¡Ah! No me pongas la mano encima, no me eches por la fuerza!  
An: Tuya es la culpa, ya que en nada obedeces lo que digo.  
Men: Lleva este mensaje a tus amos...  
An: Peor sería para mí si llevara como mensaje tus palabras.  
Men: Vengo como extranjero y suplicante, ¡soy inviolable!  
An: Entonces, vete a cualquier otra casa.  
Men: No, en esta voy a entrar. Y tú ahora hazme caso.  
An: Eres un *obstinado*. Y al punto serás expulsado a la fuerza.  
Men: ¡Ay, ay! ¡Dónde fue mi glorioso ejército...!  
An: Pues aunque en otra parte fueras un gran *hombre*, aquí no lo eres.  
Men: ¡Oh, *daimon*, sufro una deshonra indigna...!  
An: ¿Cómo es que tus ojos bañas en lágrimas? ¿Por quién te lamentas?

(*Hel.*, vv. 441 - 464)

La escena acentúa su carácter desasosegante a través de la acumulación de factores

desconcertantes en la caracterización del personaje oponente del rey de Esparta; el hecho de que se trate de una mujer invierte la visión natural de las relaciones de poder según la mentalidad del momento<sup>268</sup>, pero más impactante incluso resulta la marcada diferencia de estatus social donde el esclavo ostenta un control que incluye el monopolio de la violencia legítima sobre el individuo libre, aun cuando este pertenece a la estirpe real y heroica. Eurípides juega con la frustración que siente el espectador al tener conocimiento de todos estos aspectos y, aun así, verse obligado a presenciar una escena de profunda humillación contra el personaje que, desde ningún enfoque social o moral preconcebido en su esquema de valores, habría de encontrarse en la posición desfavorecida. La edad avanzada de la esclava también ejerce un sutil efecto de paradójica injusticia para Menelao: agredir a una mujer anciana, aunque sea para defenderse, sería deshonesto y completamente fuera del pudor para el código moral de un personaje de sus características, pero, al mismo tiempo, el hecho de verse sensiblemente amenazado por ella rebaja su condición de respeto adquirido en escena.

Todos estos aspectos se reflejan en la escena a través de una multiplicidad de recursos pragmáticos. Una vez más, el marcado contraste entre las formas de tratamiento de ambos personajes hace posible observar la crudeza que va a gobernar su interacción desde un comienzo: Menelao, en tanto hombre libre revestido de los valores nobles de la aristocracia, se dirige inicialmente a la anciana con la forma que hace explícitos sus tres parámetros diferenciadores: género, edad y estatus social opuestos al suyo (ὦ γράϊα)<sup>269</sup>. Sus palabras son conciliadoras, propias de quien está dispuesto a tener un buen trato por voluntad – y no porque su situación de desventaja de poder física o social lo obligue a ello (πείσομαι γάρ: ἀλλ’ ἄνεις λόγον); cabría entender que Menelao espera un trato de máximo respeto por parte de la anciana, conocedora de su inferioridad de estatus. Pero, para su sorpresa, su interlocutora refuerza el desprecio con que se dirige a él, utilizando el vocativo ξένη, por medio del cual – tal y como veíamos que sucedía en *Íón* – se resalta la distancia establecida por el que se siente mejor que el de fuera, una frialdad de tratamiento que niega cualquier posible principio de equidad y por supuesto (tal vez más importante) de solidaridad en la comunicación<sup>270</sup>. El empleo del imperativo en su forma directa para

268 Como apunta Álvarez (2016: 41), “las relaciones de género en el mundo griego del siglo V se encuentran polarizadas en relación con el ejercicio de poder”.

269 Véase Allan (2008: 198). Según Pereira Rico (2011: 102) la utilización de términos de edad para referirse a personajes mayores puede estar vinculado directamente con la muestra de respeto en la tragedia eurípidea; esto reafirmaría la idea de un Menelao juicioso y pacífico frente a la hostilidad de la anciana.

270 Siguiendo la teoría pragmática de las categorías comunicativas de “poder”, “equidad” y “solidaridad” como elementos definitorios de una relación entre interlocutores, nos encontraríamos ante una situación en la que el primero de estos principios despoja al diálogo de los otros dos, sustituyendo la fluidez característica de una comunicación fluida por una abierta hostilidad que bloquea los posibles avances de

imprimir la explícita orden ἄπελθ' ("vete") se muestra también como procedimiento acorde con esta condición de hostilidad y gran seguridad en uno mismo, característica más propia de un personaje libre que de un esclavo, que en absoluto teme al individuo contra el que se enfrenta. De igual modo funcionan, bajo sólidos mecanismos sintácticos de adversatividad, las sentencias en que se acusa a Menelao de ser culpable de su propia desdicha (σὺ δ' αἴτιος), precisamente por no obedecer – actitud propia de siervos – o se reafirman las amenazas de violencia explícita (καὶ τάχ' ὠσθήσῃ βίᾱ).

La fortaleza del personaje de Menelao se va mermando poco a poco; procurando defender su dignidad, hace uso del mismo término con que ha sido denostado tratando de volverlo a su favor (ξένος, ἀσύλητον). Finalmente, la debilidad se convierte en el rasgo que identifica al personaje que comenzaba la escena siendo de modo indiscutible quien ostentaba el papel dominante. Tanto Menelao como la anciana contribuyen a edificar esta caracterización mediante sus discursos: Menelao emplea interjecciones y juramentos propios de los personajes cuya desdicha se presenta como irremediable y asfixiante en el contexto trágico (Αἰαῖ, ὦ δαῖμον), y la anciana pone de relieve esa debilidad destacando sus lamentos y lágrimas (βλέφαρα τέγγεις δάκρυσι), así como su condición próxima al *mourner character* (οἰκτρὸς) estudiada con en las páginas anteriores. Un especial interés cobra en este sentido la sentencia Οὐκοῦν ἐκεῖ που σεμνὸς ἦσθ', οὐκ ἐνθάδε, ya que, además de resaltar, una vez más, el desdén de la anciana hacia el antiguo rey de Esparta, su contenido manifiesta un importante tópico en el universo de la tragedia pronunciado por aquellos que gozan del favor del destino (casi siempre personajes libres, vencedores) dirigido a la atención de aquellos que han visto su fortuna truncada y se encuentran sumidos en la desgracia.

Es importante dejar claro que en ambos casos nos encontramos ante escenas con una funcionalidad muy concreta (e imprescindible) desde el punto de vista de la dramaturgia. En el caso de *Ión*, el reconocimiento entre Juto y el muchacho constituye la primera *metabolé* en el curso de la trama, y tiene el poder de cambiar drásticamente el estatus de un protagonista. En *Helena*, el turbulento diálogo entre Menelao y la anciana es el recurso dramático para que el rey de Esparta tenga por fin conocimiento de dónde estaba Helena durante todo el transcurso de la guerra de Troya e incluso antes de que esta diera comienzo<sup>271</sup>. Dos de las escenas más relevantes, sobre las que mayor atención del público está garantizada desde el punto de vista narrativo, muestran el desarrollo de un enfrentamiento explícito en el que la amenaza de violencia física es más que evidente.

---

esa comunicación. Véase Haverkate (1984: 54) y Pereira Rico (2011: 46) para la aplicación de estos presupuestos pragmáticos a la tragedia

271 Véase Allan (2008: 199); Labiano (2010: 59).

Otro aspecto que resulta de máximo interés para nuestro estudio es la interpretación próxima a la comicidad que con gran frecuencia han recibido estas escenas por parte de numerosos estudiosos. Esta lectura entiende los enfrentamientos como escenas de malentendidos cercanas al absurdo, reconocibles por el público del momento como semejantes a los ejemplos presentes en la comedia, donde la violencia física entre los personajes tiene una connotación y una función muy diferente de la que encontramos en la tragedia. Los paralelos se realizan incluso entre “escenas tipo”, comentándose la similitud entre Juto en su encuentro con Ión y el arquetipo cómico del viejo enamorado del jovencito<sup>272</sup>, o la posible consideración del diálogo de Menelao y la anciana como una escena de portero<sup>273</sup>.

Sin embargo, varios argumentos nos llevan a no compartir esta visión; más allá de lo cuestionables o forzados que pueden resultar algunos análisis teniendo en cuenta la explicitud y claridad léxica del texto<sup>274</sup>, una vez más, hemos de recordar que el contexto en el que estas escenas se desarrollaban no invita en absoluto a una interpretación cómica. El público no se encuentra en disposición para la risa. No podemos olvidar tampoco la ambientación profundamente tétrica que Eurípides ha construido desde el comienzo a través de las intervenciones corales; esa atmósfera impide la relajación necesaria para las reacciones propias de la comedia. Por su parte, el absurdo no es patrimonio exclusivo de la comedia; el imaginario de la tragedia contempla la presentación del sinsentido en escena como una de sus referencias más importantes, ya que contribuye a exaltar su carácter transgresivo. Pero dentro de los parámetros trágicos este sinsentido no resulta hilarante, sino más bien inquietante y desapacible<sup>275</sup>. Además, en ambas escenas el motivo para el absurdo es el mismo: el estatus de los personajes de Menelao y Juto no es coherente con la situación en que se encuentran durante la escena, donde se muestran como personajes débiles en la asimetría de poder. Dada la importancia que, como hemos visto, concede Eurípides a mostrar cuán volátil puede ser la posición de un individuo en estas asimetrías, más que una intención caricaturesca es posible intuir una intención de permanente amenaza sobre las expectativas del público. Nadie está a salvo. La violencia podría producirse de forma efectiva sobre cualquier personaje... y en cualquier momento.

272 Véase Grube y Knox, cuyos presupuestos se encuentran resumidos en el comentario de Lee (1997: 216), así como Labiano (1999: 314).

273 El estudio de Labiano “Eurípides, *Helena* 435 – 482: Elementos conversacionales, humor y guiños aristofánicos en una tragedia” (2010) es una excelente referencia para esta interpretación. También Burnett (1971: 82).

274 Véase Lee, sobre la interpretación en clave sexual de τέκνον para justificar la lectura cómica del encuentro entre Juto e Ión (1997: 216).

275 Remitimos nuevamente a la extensa reflexión de Pucci (2016: 77 – 8) acerca de la tensión del público que se sabe en un contexto trágico frente a las situaciones absurdas, que proyectan una mayor inocencia y/o indefensión por parte de los personajes y, por tanto, una mayor empatía, piedad y *páthos* en el espectador.

### *Enfrentamientos finales*

El carácter formal de estas escenas es bastante similar al de las anteriores, pues se trata también de diálogos veloces y agitados en ritmo recitado de esticomitía. Pero en este caso, el enfrentamiento se sitúa en la antesala del final de la tragedia, en posición intermedia entre un importante relato del mensajero y la conclusión por medio de la epifanía. Nótese que la condición preparatoria del enfrentamiento entre los dos personajes ante una escena de gran importancia e impacto emotivo sobre el espectador se mantiene, de tal modo que sigue constituyendo una escena fundamental de clímax; este clímax será culminado con la siguiente escena, que además culmina la obra en su conjunto.

Los dos ejemplos que pueden estudiarse al respecto en el corpus que nos ocupa corresponden a *Helena* y *Orestes*. En general, se percibe el mismo tono de contraste entre un personaje poderoso – despectivo y violento con el otro – y uno en situación de desventaja – temeroso, suplicante y con menos control sobre la situación. Sin embargo, es posible admitir que se trata de escenas que ascienden un escalón en el nivel de proximidad a la frontera prohibida de la expresión explícita de la violencia. Así, por ejemplo, desde el punto de vista léxico se mantienen los recursos más importantes de expresión de la brutalidad tales como el vocabulario referente al castigo físico y al asesinato, pero asistimos a un incremento de la explicitud en las amenazas de muerte. Un detalle interesante nos lo ofrece el aspecto métrico, ya que se trata de escenas que muestran un cambio de ritmo, pasando al empleo de “verso partido” (*antilabé*) para incrementar la velocidad hacia la mitad de su desarrollo, contribuyendo además a transmitir una mayor excitación emocional<sup>276</sup>.

Teoclímeno protagoniza la penúltima escena de *Helena*, antesala de la epifanía de los Dioscuros, en la que, tras proclamar su intención de asesinar a su hermana Teónoe, lleva a cabo uno de estos feroces enfrentamientos en ritmo esticomítico contra *alguien* que se opone a que cumpla con su amenaza. La identidad del oponente del monarca ha sido ampliamente debatida; se duda entre si se trataría del Corifeo o de un esclavo<sup>277</sup>. El principal argumento a favor de esta última posibilidad se encuentra reflejado en el término δοῦλος utilizado por Teoclímeno para interpelarlo<sup>278</sup>; sin embargo, resultaría muy sorprendente la

276 Véase Stanford (1983: 99): “Emotional excitement can also be indicated by the division of lines between two speakers”.

277 Los manuscritos tan solo atestiguan la mujer corifeo como la identidad del oponente de Teoclímeno. Dale realiza una detallada defensa de esta opción en su edición de 1967.

278 Esta corrección fue propuesta por Clark y apoyada por editores como Diggle y Stanley-Porter. Un mayor



inclusión de este nuevo elemento en la acción, sin anuncio alguno<sup>279</sup>. Por su parte, el verso en el que se incluye el adjetivo “esclavo” contiene un juego léxico de contraste con su opuesto “señor” (δεσποτῶν<sup>280</sup>); este argumento nos resulta especialmente convincente si tenemos en cuenta lo interesado que demuestra estar Eurípides en enfatizar las diferencias entre situaciones de mayor o menor poder en relación con el estatus social y asumido de los personajes. El paralelo con el enfrentamiento final entre Toante y el coro de mujeres en los *Tauros* en *I.T.* también nos invita a tomar la interpretación del coro como la opción más plausible. En cualquier caso, tanto una opción como otra marcan fuertemente la situación asimétrica en la que se desarrolla el enfrentamiento, ya que tanto el Coro como cualquier esclavo específico son personajes de menor estatus social, cuya inferioridad en escala de poder con respecto a Teoclímeno es más que evidente.

XO: Οὗτος ὦ, ποῖ σὸν πόδ' αἶρεις, δέσποτ', **ἐς ποῖον φόνον;**  
 Θεοκλύμενος: Οἴπερ ἢ δίκη κελεύει με· **ἀλλ' ἀφίστασ'** ἐκποδῶν.  
 XO: **Οὐκ ἀφήσομαι** πέπλων σῶν· μεγάλα <γὰρ> σπεύδεις κακά.  
 Θεο: **Ἀλλὰ** δεσποτῶν **κρατήσεις δοῦλος** ὦν; XO: Φρονῶ γὰρ εὔ.  
 Θεο: **Οὐκ ἔμοιγ'**, εἰ μή μ' ἐάσεις XO: Οὐ μὲν οὖν σ' ἐάσομεν.  
 Θεο: Σύγγονον **κτανεῖν κακίστην** XO: **Εὐσεβεστάτην μὲν οὖν.**  
 Θεο: Ἦ με προύδωκεν XO: Καλήν γε προδοσίαν, δίκαια δρᾶν.  
 Θεο: Τάμὰ λέκτρ' ἄλλω διδοῦσα. XO: Τοῖς γε κυριωτέροις.  
 Θεο: Κύριος δὲ τῶν ἐμῶν τίς; XO: Ὃς ἔλαβεν πατρὸς πάρα.  
 Θεο: **Ἀλλ'** ἔδωκεν ἡ τύχη μοι. XO: Τὸ **δὲ** χρεῶν ἀφείλετο.  
 Θεο: Οὐ σὲ τὰμὰ χρή δικάζειν. XO: **Ἦν γε βελτίω λέγω.**  
 Θεο: Ἀρχόμεσθ' ἄρ', οὐ κρατοῦμεν. XO: Ὅσια δρᾶν, τὰ δ' ἐκδικ' οὔ.  
 Θεο: Καθθανεῖν ἐρᾶν ἔοικας. XO: **Κτεῖνε· σύγγονον δὲ σὴν**  
**οὐ κτενεῖς** ἡμῶν ἐκόντων, ἀλλ' ἔμε·

---

desarrollo sobre la historia de este problema textual puede hallarse en Dunn (1996: 221; nota 13 al capítulo 9), con quien además compartimos la creencia de que la resolución de dicho problema tampoco afecta en gran medida para la correcta interpretación del pasaje.

279 La importancia de este detalle para tomar una decisión en contra de la inclusión del personaje es destacada por Allan (2008: 339), que a su vez se apoya en el estudio de Taplin *Greek Tragedy in Action* (1978) sobre el *stagecraft* euripideo.

280 Véase Allan (2008: 339): “The masculine singular is justified (although Theoc. is addressing to a woman) because the question has a generalizing force”.

Coro: ¡Señor! ¿Adónde llevas tus pies, hacia qué crimen?  
Teoclímeno: Adonde me ordena ir la Justicia; así que, apártate de mi camino.  
Coro: No me apartaré de tu peplo; ¡te apresuras en pos de grandes males!  
Teoc: ¿Y vas a darle órdenes al señor tú, esclava?  
Coro: Porque aún no he enloquecido.  
Teoc: No es así para mí, si no me dejas...  
Coro: No pienso dejarte...  
Teoc: ... matar a la peor de las hermanas...  
Coro: Al contrario, ¡la más piadosa!  
Teoc: ... la que me ha traicionado...  
Coro: Pero es bella traición, la de hacer lo justo.  
Teoc: ... entregando mi esposa a otro...  
Coro: ¡A quien más poder tenía!  
Teoc: ¿Y quién tiene poder sobre lo mío?  
Coro: Quien la tomó de su padre.  
Teoc: Pero ¡la fortuna me la entregó!  
Coro: ¡Y el deber te la arrebató!  
Teoc: Tú no puedes juzgar mis actos.  
Coro: Mas yo hablo con más sensatez.  
Teoc: Entonces estoy sometido, y ya no tengo poder.  
Coro: Poder para obrar justamente, pero no para lo injusto.  
Teoc: Se diría que buscas morir...  
Coro: Mátame. Pero a tu hermana  
no la matarás si puedo impedirlo, sino a mí.

(*Hel.*, vv. 1627 - 1640)

La sintaxis de todo el pasaje esticomítico se fundamenta sobre la oposición entre las declaraciones de uno y otro participante; la fragmentación de esta sintaxis a partir del verso 1632, coincidiendo con la llegada del ritmo de *antilabé*, momento en que ambos interlocutores comienzan a interrumpirse el uno al otro, incluso sin tener en cuenta la aportación contraria, resalta la rudeza latente entre ambos<sup>281</sup>. La contrariedad de Teoclímeno durante el enfrentamiento se manifiesta sobre todo a través de un extendido uso de partículas de adversatividad ante las declaraciones del otro; enunciada bajo este procedimiento adversativo destaca la agresiva interrogación con que el rey le recuerda a su oponente la inferioridad de su condición (Ἀλλὰ δεσποτῶν κρατήσεις δοῦλος ὢν;).

281 Véase Mastronarde (1979: 63): "Euripides also employs suspension of syntax with imperfect contact in contexts of tetrameter antilabe to convey the anger and mockery of the hostile repartee. In *Hel.*, 1630 – 4, the impassioned Theoklymenos presses on with his syntax of his utterance while his interlocutor accompanies physical resistance with verbal correctives".

A medida que la escena avanza, la tensión se acentúa girando alrededor de la amenaza constante de que el enfrentamiento se convierta en lucha física; de hecho, el contacto físico llega a producirse cuando el adversario de Teoclímeno intenta obstaculizarle el paso agarrándose a sus ropas (Οὐκ ἀφήσομαι πέπλων σῶν); esta acción tiene cierto tinte excepcional en el contexto de la tragedia griega debido, justamente, a su extremada proximidad con la ruptura de la convención que deja fuera de las posibilidades de representación los ataques físicos sobre el escenario<sup>282</sup>.

Llama la atención nuevamente el imperativo κτεῖνε que ya habíamos observado en el ejemplo perteneciente a *IÓN*, expresando un desafío que pone sobre la mesa la peor de las posibilidades, y sin embargo es emitido por la parte más débil del conflicto. Dada su condición de máxima cercanía con el siguiente paso natural en este tipo de pelea – el cumplimiento de la amenaza por parte de quien ostenta la superioridad –, imposible de mostrar en escena, esta expresión indica a su vez el culmen absoluto del enfrentamiento; justo después los Dioscuros hacen su aparición en escena, aprovechando su primera línea de intervención para rebajar la ira brutal de Teoclímeno: ἐπίσχες ὀργὰς αἷσιν οὐκ ὀρθῶς φέρῃ (“Aparta de ti esa cólera que te pierde”).

Esta escena comparte con los dos enfrentamientos centrales estudiados (el de Menelao y la anciana, y el de Juto e *IÓN*) el haber sido interpretada en ocasiones como un pasaje en el que es posible detectar rasgos cómicos, o al menos “impropios de la tragedia”<sup>283</sup>; al igual que en los casos anteriores, consideramos que esta interpretación se fundamenta en la lectura descontextualizada de algunos rasgos teatrales concretos. Sin embargo, es interesante observar que es precisamente la inminencia del contacto físico entre los personajes, reforzada por la explícita declaración de intenciones violentas entre los interlocutores y la amenaza de la agresión que reafirmaría la debilidad de uno de ellos en el conflicto, el aspecto que todas estas escenas comparten como rasgo singular desde el punto de vista dramático (y el que más apariencia cómica parece mostrar para quienes sostienen esta línea de interpretación).

El mejor representante de este tipo de esticomitía de disputa situada en el momento final de la trama se encuentra en el éxodo de *Orestes*; también aquí se presenta un conflicto esticomítico (mucho más largo que el de *Helena*) justo antes de que la epifanía de los Dioscuros dé lugar a la conclusión de la obra. Los dos personajes que llevan a cabo el

282 Sobre esta estrecha relación de efectismo dramático entre el ritmo de antilabé y el contacto físico entre interlocutores, comenta Allan: “Antilabe increases both the pace and the tension of the exchange, as the Chorus Leader not only restrains Theoc. physically, but counters each of his statements, questions, or threats with a capping response” (Allan, 2008: 339).

283 Véase Quijada (1991: 98).

enfrentamiento verbal propiamente dicho son Menelao y Orestes; sin embargo, la tensión de la escena se ve amplificada con la presencia muda de Pílates y Hermíone, uno como cómplice de la brutalidad y otra como la inminente víctima del asesinato. En este caso, la estructura inicial del diálogo de esticomitía natural (un verso por personaje) se prolonga durante mucho más tiempo, y el paso a la forma de distribución en *antilabé* se produce cuando el conflicto se encuentra en un estado mucho más avanzado. Orestes inicia su intervención en escena, poco antes de que el diálogo propiamente dicho dé comienzo, llamando a Menelao de forma brusca, con un breve discurso en el que encuentra tiempo para regodearse en la rabia y la animadversión:

οὗτος σύ, κλήθρων τῶνδε μὴ ψαύσης χερί:  
Μενέλαον εἶπον, ὅς πεπύργωσαι θράσει:  
ἢ τῶδε θριγκῶ κρᾶτα συνθραύσω σέθεν,  
ρήξας παλαιὰ γεῖσα, τεκτόνων πόνον.

Eh tú, no te atrevas a tocar con tu mano la puerta:  
a ti te hablo, Menelao, que te alzas como torre en tu arrogancia;  
o te romperé la cabeza contra el friso,  
partiendo la antigua cornisa, buen trabajo de los constructores.

(Or., vv. 1567 - 70)

La entrada οὗτος σύ, cuya brusquedad ha sido resaltada por comentaristas como West<sup>284</sup> y Willink<sup>285</sup>, ya supone una señal de advertencia sobre el tipo de escena que va a tener lugar y el código en que va a desarrollarse la interacción de los personajes; Orestes, un personaje joven y que ha demostrado una gran debilidad física, social y política anteriormente, se muestra agresivo e insolente ante Menelao, quien en principio habría de encontrarse por encima de él desde un punto de vista de jerarquía social. El pasaje se inunda de expresiones de violencia verbal y amenazas de brutalidad explícita por parte de Orestes. Menelao responderá mostrando confusión desde el uso de las interjecciones de sobresalto (ἔα, τί χρῆμα, v. 1567) y, tras su disposición ante la batalla, da comienzo la contundente esticomitía ante el palacio:

Ὅρέστης: Πότερον ἐρωτᾶν ἢ κλύειν ἐμοῦ θέλεις;

284 Véase West (1987: 286): “A startlingly rude way for a young man to accost a senior relative”.

285 Véase Willink (1989: 342), destacando la necesidad de traducirlo de forma hosca e irrespetuosa, “you there”.

Μενέλαος: Οὐδέτερ'· **ἀνάγκη δ', ὥς ἔοικε**, σου κλύειν.

Ὅρ: Μέλλω κτενεῖν σου θυγατέρ', **εἰ βούλη μαθεῖν**.

Orestes: ¿Qué quieres, preguntar o escucharme?

Menelao: Ninguna de las dos cosas; pero es forzoso, por lo visto, escucharte.

Or: Voy a matar a tu hija, por si te quieres enterar.

(Or., vv. 1576 – 1578)

La apertura del enfrentamiento verbal – en forma dialógica pero exenta de todo acuerdo o voluntad de construcción conjunta de una conclusión entre las dos partes implicadas – se ve fuertemente marcada por recursos de falsa cortesía; desde el inicio interrogativo planteado por Orestes ofreciendo a su interlocutor la posibilidad de escoger si desea o no permanecer en el debate, hasta la concesión expresada por Menelao por medio de una fórmula aclaratoria muy extensa, cuya intención irónica resulta más que probable – ὥς ἔοικε – y finalmente, la expresión condicional de supuesta cortesía (εἰ βούλη μαθεῖν) empleada por Orestes con un mordaz efecto irónico que en su caso es indudable y recalca el desprecio que está dispuesto a mostrar a su oponente.

Podemos esperar que llamase la atención de los espectadores la comparación con la lejana escena pasada en la que se han encontrado los mismos dos personajes que ahora se enfrentan; tal y como apunta West en su comentario, este conflicto resulta mucho más crudo y violento gracias a su constante amenaza sobre los rangos jerárquicos que podrían considerarse coherentes en la relación asimétrica:

“The tone of the dialogue is very different from that of the previous encounter. (...) Orestes, who was at Menelaus knees is now above his head, insolently self-confident”<sup>286</sup>.

Tal y como se dejaba percibir desde la fórmula de inicio declarada por Orestes, desde el primer instante del enfrentamiento aquellas posiciones que resultan “naturales” para el espectador parecen hallarse en la cuerda floja; la extrema brutalidad que inunda el contexto en que ambos personajes se encuentran ha vuelto del revés las circunstancias, y ahora la agresividad de Orestes lo caracteriza como una parte fuerte en el conflicto, frente a un Menelao que no desea reconocer esa superioridad en su oponente pero que, por otro lado, se halla sumido en el desconcierto. Así lo demuestra cuando, apenas unos pocos versos más adelante, tras haber intentado sostener la osadía de Orestes, vuelve a formular

---

286 West (1987: 286)

abruptamente expresiones propias del sobresalto y de temor, imprimiendo además una mayor intensidad en la expresión de necesidad de alcance de sus objetivos inmediatos – salvar la vida de su hija y alejarla de la locura impredecible de Orestes:

Μεν: **Τί χρῆμα** δρᾶσαι; παρακαλεῖς **γὰρ ἐς φόβον**.

Όρ: Τήν Ἑλλάδος μιάστορ' εἰς Ἄιδου βαλεῖν.

Μεν: **Ἀπόδος** δάμαρτος νέκυν, ὅπως χῶσω τάφῳ.

Όρ: Θοῦς ἀπαίτει. **παῖδα δὲ κτενῶ σέθεν**.

Men: ¿Qué vas a hacer? Me incitas al temor...

Or: Arrojar a la que es la mancilla de la Hélade al Hades.

Men: Devuélveme el cadáver de mi esposa, para que le dé sepultura.

Or: Esa, a los dioses pídelas. Yo mataré a tu hija.

(Or., vv. 1583 – 1586)

De esta forma, el enfrentamiento entre Orestes y Menelao se articula sobre dos aspectos fundamentales: la fragilidad de los estatus establecidos por la relación asimétrica de poder entre ambos oponentes, y la distribución, en consecuencia, de mecanismos de agresión y mecanismos de defensa. Durante los siguientes versos, se enciende la disputa:

Μεν: Ὁ μητροφόντης ἐπὶ φόνῳ πράσσει φόνον;

Όρ: Ὁ πατρός ἀμύντωρ, ὃν σὺ προύδωκας θανεῖν.

Μενέλαος: **Οὐκ** ἤρκεσέν σοι τὸ παρὸν αἷμα μητέρος;

Όρέστης: **Οὐκ ἂν** κάμοιμι τὰς κακὰς κτείνων **αἰέ**.

Μενέλαος: **Ἦ καὶ** σύ, **Πυλάδη**, τοῦδε κοινωνεῖς φόνου;

Όρέστης: Φησὶν σιωπῶν· ἀρκέσω **δ'** ἐγὼ λέγων.

Μενέλαος: **Ἄλλ' οὐτι** χαίρων, **ἦν γε μὴ** φύγης πτεροῖς.

Όρέστης: **Οὐ** φευξόμεσθα· **πυρὶ δ'** **ἀνάψομεν** δόμους.

Μενέλαος: **Ἦ γὰρ** πατρῶον δῶμα πορθήσεις τόδε;

Όρέστης: **Ὡς μὴ γ'** ἔχης σύ, τήνδ' ἐπισφάζας πυρί.

Μενέλαος: **Κτεῖν'**· ὥς κτανῶν **γε** τῶνδέ μοι δώσεις δίκην.

Όρέστης: **Ἔσται** τάδε.

Μενέλαος: **Ἄ ἂ, μηδαμῶς** δράσης τάδε.

Όρέστης: Σίγα **νυν**, ἀνέχου **δ'** ἐνδίκως πράσσω κακῶς.

Men: El asesino de su madre, ¡sumará un crimen a otro crimen!  
 Or: El vengador de su padre, al que tú dejaste morir.  
 Men: ¿No te basta con la contaminante sangre de tu madre?  
 Or: No, nunca me cansaría de asesinar a las mujeres malvadas.  
 Men: ¿Y también tú, Pílates, participas en este crimen?  
 Or: Habla con su silencio. Yo me basto para hablar.  
 Men: Pero no de forma impune, a no ser que huyas con alas.  
 Or: No huiremos; pero pegaremos fuego a esta casa.  
 Men: ¿Es que acaso vas a incendiar la casa de tus padres?  
 Or: Para que tú no la poseas, y degollando a esta sobre el fuego.  
 Men: Mátala. Pero, por matarla me pagarás tu pena.  
 Or: Así será.  
 Men: ¡Ah, ah, no lo hagas, de ninguna manera!  
 Or: Pues calla entonces, y aguanta: es justo por haber obrado mal.

(*Orestes*, vv. 1587 – 99)

Recursos como la insistente repetición de la expresión utilizada por el oponente, pero tornada en favor propio por parte de Orestes suponen uno de los mecanismos de agresión más certeros; estas repeticiones contrapuestas se dan en el plano de la formación léxica (Ὁ μητροφόντης / Ὁ πατὴρ ἀμύντωρ) y en el de la formulación sintáctica (Οὐκ ἤρκεσέν / Οὐκ ἂν κάμωμι). Tal y como hace notar Rutherford, las repeticiones persistentes caracterizan de forma muy clara dentro del contexto dramático la expresión de emociones fuertes y de reacciones violentas<sup>287</sup>; por ello es posible entender que este mecanismo funciona para manifestar la violencia latente en Orestes a la hora de interactuar. A estos recursos se oponen los mecanismos de defensa, entre los cuales destacan las expresiones interrogativas denominadas por Mastronarde como de tipo *apistético*, destinadas a reflejar reacciones de indignación, sorpresa e incluso puro miedo<sup>288</sup> (anunciadas por partículas y marcas sintácticas como Ἦ γὰρ<sup>289</sup>); también asistimos a

287 Véase la entrada correspondiente a Rutherford (2013: 755 – 761), “Language of Greek tragedy” en Rossman, *Encyclopedia of Greek Tragedy*.

288 Véase Mastronarde (1979: 11): “Sometimes the primary purpose of uttering a question is to express disbelief, surprise, shock, or dismay at what has happened, is happening, or is about to happen. Assuming the declarative transformation “I can hardly believe (I am shocked at) X,” we may coin the term *apistetic* (...) more commonly they express dismay or surprise at what has just been said and clearly comprehended (it is then equivalent to a strong “What!” or “Oh, no!”).”

289 Véase van Erp Taalman Kip (1997: 152): “These particles are used when a character is asking for confirmation, reaffirmation or something that has been said, implied or suggested by the previous

intentos de Menelao de cambiar bruscamente el destinatario (Ἦ καὶ σὺ, Πυλάδῃ) y depositar el foco de la atención en ese nuevo sujeto por medio de estructuras sintácticas con esa función específica (en este caso Ἦ καὶ), ante la imposibilidad de suavizar la tensión con el interlocutor presente.

El verbo fundamental del asesinato aparece nuevamente en su forma imperativa (κτεῖνε), y marca un punto de inflexión en el enfrentamiento. Una vez más, la “orden” se halla formulada por parte de aquel que se siente más amenazado, con la connotación de plantear una posibilidad terrible como inverosímil e incluso absurda. Tal y como señala Willink, la utilización de este recurso por parte de Menelao muestra más de un rasgo importante en su caracterización como participante del enfrentamiento: desde su conciencia “estratégica” dentro del conflicto, forzando los límites morales de su enemigo – hasta dónde estaría dispuesto a llegar – para lograr su rendición, hasta su forma de actuar impulsiva, bajo los efectos de una rabia inevitable<sup>290</sup>. En este caso, sin embargo, su oponente responde de forma afirmativa al desafío, dejando claro que se encuentra perfectamente capacitado de realizar esa opción que tan imposible le resulta a quien la formula: ἔσται τῷδε. La inmediata reacción de espanto de Menelao (ἄ ἄ, μηδαμῶς) marca un punto de no retorno; Orestes ha demostrado hallarse fuera de la realidad moral que el rey de Esparta maneja y eso convierte a Menelao en un personaje impotente, que profiere las interjecciones propias de las aterrorizadas víctimas de los poderosos.

A partir de este momento, el ritmo de la escena sufre un incremento de la velocidad debido al recurso de *antilabé*, con lo que los personajes enfrentados pasan a intervenir ambos en el espacio correspondiente a un mismo verso. Tal y como ocurría en el ejemplo que observábamos en *Helena*, el mecanismo métrico funciona como herramienta poética para subir la tensión de la escena, volviendo el diálogo más ágil y por tanto directo; no es de extrañar que a partir de este instante el enfrentamiento se recrudezca aún más, condensándose en las intervenciones de cada personaje la parte más cruel o más desesperada de sus respectivos mensajes. Menelao comienza a explotar de forma extrema las fórmulas de interrogación apistética, las cuales demuestran su alto nivel de incredulidad gracias a la enunciación por medio de partículas cuya función discursiva es buscar la confirmación de algo que, en principio y por los datos que se han ofrecido previamente en la situación comunicativa, ya se entiende como cierto; estas interrogaciones buscan, además, comprobar el grado de distancia de la realidad que presenta Orestes, el cual responde tajante y feroz con estructuras sintácticas poderosamente focalizadoras sobre su propia persona y el convencimiento de funcionar según sus propias normas:

---

speaker”.

290 Véase Willink (1989: 345): “Seamingly heartless (thinking only on vengeance), but Men. has no cards with which to bluff more convincingly and he is still θαρσύς with rage”



Μεν: Ἡ γὰρ δίκαιον ζῆν σε; Ὅρ: Καὶ κρατεῖν γε γῆς.  
 Μεν: Ποίας; Ὅρ: Ἐν Ἀργεὶ τῷδε τῷ Πελασγικῷ.  
 Μεν: Εὖ γοῦν θίγοις ἄν χερνίβων... Ὅρ: Τί δὴ γὰρ οὔ;  
 Μεν: Καὶ σφάγια πρὸ δορὸς καταβάλοις. Ὅρεστης: Σὺ δ' ἂν καλῶς;  
 Μεν: Ἀγνὸς γὰρ εἰμι χεῖρας. Ὅρ: Ἄλλ' οὐ τὰς φρένας.  
 Μεν: Τίς δ' ἂν προσείποι σέ; Ὅρ: Ὅστις ἐστὶ φιλοπάτωρ.  
 Μεν: Ὅστις δὲ τιμᾷ μητέρα; Ὅρ: Εὐδαίμων ἔφυ.  
 Μεν: Οὐκουν σύ γε. Ὅρ: Οὐ γὰρ ἀνδάνουσιν αἱ κακαί.

MEN: ¿Pero acaso es justo que tú vivas?  
 OR: Sí, y que reine en la tierra.  
 MEN: ¿En cuál?  
 OR: En este Argos pelásgico.  
 MEN: Así, según esto, tocarías los vasos lustrales...  
 OR: Pues, ¿por qué no?...  
 MEN: ... y sacrificarías antes del combate las víctimas.  
 OR: ¿Y tú podrías hacerlo mejor?  
 MEN: ¡Es que yo tengo las manos puras!  
 OR: Pero no la mente.

(Or., vv. 1600 – 1604)

Se suceden las mordaces estructuras afirmativas con que Orestes responde a Menelao, apoyadas en adverbios y partículas que enfatizan esta fuerte adversidad (Τί δὴ γὰρ οὔ;<sup>291</sup>) así como las interrogativas retóricas con que contraataca al mismo tipo de formulación utilizada por su oponente. Con esto asistimos a una fuerte acumulación de recursos de oposición que vuelve las dos posiciones enfrentadas cada vez más distantes, más firmemente diversas y más irreconciliables, por tanto, para el espectador. Esta carrera, acelerada gracias a los efectos métricos tales como la *antilabé*, no se sostiene mucho más tiempo; alcanza su culminación cuando Menelao comprende que a Orestes no le importa la noción esencial – para él, inviolable, para el público, incuestionable – de la propia contaminación de sangre; tras una breve expansión de su incredulidad durante apenas un par de versos más (vv. 1605 – 1607), por fin acude nuevamente al seco imperativo en su forma sintética, realizando un último y desesperado intento de lograr su objetivo principal:

Μεν: Ἀπαιρε θυγατρὸς φάσγανον. Ὅρ: Πευδῆς ἔφυς

291 El efecto agresivo conseguido aquí por la acumulación se duplica debido a los valores enfáticos de todas las partículas utilizadas: véase Denniston (1966: 58 y 204).

Μεν: **Ἀλλὰ κτενεῖς** μου θυγατέρα; Ὅρ: **Οὐ ψευδὴς ἔτ' εἴ.**

MEN: Aparta de mi hija el cuchillo.

OR: Naciste engañado.

MEN: ¿Es que vas a matar a mi hija?

OR: Ya no sigues engañado.

(Or., vv. 1608 – 9)

Este instante, marcado por la última expresión de espanto y desesperado escepticismo en forma de interrogante apistético (*Ἀλλὰ κτενεῖς*) de Menelao<sup>292</sup>, y la última afirmación de imposible arrogancia de Orestes – que aprovecha incluso el juego de palabras para afirmar su desprecio por el sufrimiento de Menelao – señala también la derrota definitiva y sin retorno del rey de Esparta, así como la inversión absoluta de los roles de poder entre ambos personajes. El tono, una vez más, sufre un revés en la caracterización discursiva de los interlocutores:

Μεν: **Οἷμοι, τί δράσω;** Ὅρ: **Πεῖθ' ἔς Ἀργείους μολὼν**

Μεν: Πειθῶ τίνα; Ὅρ: Ἡμᾶς μὴ θανεῖν· **αἰτοῦ πόλιν.**

Μεν: Ἡ παῖδά μου φονεύσετε; Ὅρ: **Ἵδ' ἔχει τάδε.**

Μεν: **Ἵ τλήμον** Ἐλένη Ὅρ: **Τάμὰ δ' οὐχὶ** τλήμονα;

Μεν: Σὲ σφάγιον ἐκόμισ' ἐκ Φρυγῶν Ὅρ: **Εἰ γὰρ** τόδ' ἦν.

Μεν: Πόνους πονήσας μυρίους. Ὅρ: Πλήν γ' εἰς ἐμέ.

Μεν: Πέπονθα δεινὰ. Ὅρ: Τότε γὰρ ἦσθ' ἀνωφελής.

Μεν: **Ἔχεις με.**

MEN: ¡Ay de mí! ¿Qué puedo hacer?

OR: Ir a convencer a los argivos...

MEN: ¿De qué los convido?

MEN: De que no me maten: ¡pídelo a la ciudad!

MEN: ¿O [de lo contrario] matarás a mi hija?

---

292 El imperativo *Ἄπαρ* también llama la atención por el carácter de apremiante necesidad de Menelao de que todo acabe, aunque no sepa muy bien cómo hacerlo sin que el daño sea irreparable. Tal y como comenta Willink (1989: 347), contrasta ácidamente con su utilización previa del imperativo desafiante, casi con sentido estratégico dentro del conflicto.

OR: Así están las cosas.  
 MEN: ¡Oh, desdichada Helena!  
 OR: ¿Y no son las mías también desdichas?  
 MEN: A ti te traje como víctima desde Frigia...  
 OR: Ojalá fuera así...  
 MEN: ... a que sufrieras mil penas...  
 OR: Excepto por mí.  
 MEN: He penado cosas terribles.  
 OR: Pues antes desde luego me fuiste inútil.  
 MEN: Estoy en tus manos.

(Or., 1610 – 17)

Es posible observar cómo la sintaxis de Menelao a partir de aquí se vuelve prácticamente trenética, aspecto notable sobre todo a raíz de la profusión de juramentos, interjecciones y construcciones sintácticas propias del planto (tales como Οἶμοι ο ὦ τλῆμον Ἑλένη), dando a entender que ya no se encuentra en pie de batalla, sino expresando una desesperada condición de vencido; su discurso se aleja del momento presente, al cual tan solo lo arrastran las cortantes interrupciones de Orestes, quien ataja cada una de sus declaraciones completando sus frases de forma cruel e implacable, arrebatando el sentido a los lamentos de Menelao para girarlos en dirección a su propia experiencia, a la inmediatez de la situación actual y a su propio punto de vista. Se oponen así los mecanismos discursivos de dispersión que revisten las expresiones de Menelao, tales como llamamientos en vocativo a destinatarios ausentes (Helena) y el insistente empleo del aoristo, situándose constantemente en el pasado, con la seca utilización de recursos de actualización y explicitud por parte de Orestes. Entre este contraste de mecanismos discursivos cabe destacar como ejemplo la veloz respuesta inicial de Orestes por medio de un imperativo (πεῖθε) a la expresión interrogativa utilizada con claro sentido aporético por parte de Menelao (τί δράσω;). La caracterización de la esticomitía en términos de lucha se refleja de forma casi plástica, condensada y explícita con la expresión de rendición final de Menelao (Ἐχεις με), metáfora procedente del ámbito del combate cuerpo a cuerpo<sup>293</sup>.

### ***Mecanismos miméticos (II): Escena y relatos de Mensajero***

Los dos mecanismos restantes de tipo mimético plantean su aproximación a la representación de la brutalidad desde el plano narrativo. Esto se debe al propósito de abordar la brutalidad precisamente en aquellos niveles en los que se sobrepasa el límite

<sup>293</sup> Véase West, “a wrestling metaphor” (West 1987: 286)

impuesto por la convención de la tragedia. Estos niveles son los que Sommerstein resume de la siguiente manera:

“Only two kinds of onstage violence are completely, or almost completely, avoided in tragedy: killing (including suicide) and striking (whether with a body part or with a weapon or other implement)”<sup>294</sup>

Como se ha visto hasta ahora, las referencias a uno y otro tipo de violencia abundan a lo largo del corpus eurípideo, y muy efusivamente en los dramas estudiados. Sin embargo, el límite de enfrentar al espectador con ese desarrollo efectivo de brutalidad no puede cruzarse. Lo más similar a un recurso de este tipo es ejecutar una narración extensa y vívida desde el escenario de los sucesos que no puedan mostrarse. La figura del mensajero cobra entonces un papel de excepcional relevancia, y el profundo interés que claramente despierta su explotación dramática en Eurípides puede comprenderse mucho mejor una vez se ha analizado la voluntad que prima en el dramaturgo de abordar esta expresión de la violencia en su grado más extremo, imposible de hacer explícito en escena.

El mensajero es un personaje funcional en el género de la tragedia, es decir, se incluye dentro del elenco únicamente para cumplir una función dramática determinada: relatar hechos que no es posible mostrar sobre la escena por diversos motivos<sup>295</sup>. Uno de los hechos más importantes cuyo relato corre a cargo del mensajero es precisamente el ejercicio de violencia física (episodios sangrientos, mutilaciones y muertes), así como los sucesos sobrenaturales (imposibles de representar en escena por razones prácticas). Eurípides desarrolla el recurso de la escena y relato del mensajero dentro de la tragedia de una forma particularmente intensa, otorgándole una especial relevancia en el conjunto de la pieza y utilizándolo como herramienta para articular sus tramas de forma fluida. Parece, ante todo, interesado en conseguir una extrema vivacidad y realismo en el desarrollo de estos parlamentos, persiguiendo el objetivo de que las escenas causen tal impresión en espectadores como si hubieran sido representadas de modo efectivo sobre el escenario. En palabras de Marcos Pérez:

“Es tal la conexión que logra entre qué dice y cómo lo dice que consigue un patetismo tan profundo como si la escena pasara ante los ojos de los espectadores”<sup>296</sup>

---

<sup>294</sup> Sommerstein (2010: 33).

<sup>295</sup> Fornieles (2016: 167 – 171).

<sup>296</sup> Marcos Pérez (1994: 89).

Dentro del alto nivel de variedad, complejidad y profundidad que Eurípides alcanza en la factura de los pasajes recitados por el mensajero, destaca su técnica de focalización de los acontecimientos narrados en la propia experiencia – y por tanto, propia conciencia de los hechos – del propio mensajero. Irene F. De Jong explica cómo este tipo de técnica permite al dramaturgo jugar con la multiplicación de los planos del espectáculo gracias a la duplicidad de perspectivas que proporciona:

“The messenger's technique of narrating according to his experiencing focalization provides the spectators with a double perspective: they know the outcome of the events and yet at the same time share the experience of those who do not and thus approach their ruin unwittingly”<sup>297</sup>.

Es por ello que resulta apropiado considerar la escena y el relato del mensajero euripideos como un importante mecanismo metaespectacular característico en estas tragedias.

### ***Las palabras del frigio: mensajeros finales***

Gran parte del corpus conservado de tragedia, tanto de Eurípides como de los otros grandes trágicos, presenta a sus mensajeros con la función de narrar un brutal episodio de violencia que conlleva a la catástrofe final (véase *Edipo Rey*, *Áyax*, *Hécuba*, *Heracles*, *Medea*). En estos casos, que podríamos llamar “mensajeros finales”, desde el punto de vista de la continuidad y armonía dramática, la escena de mensajero constituye además el enlace para dar paso a la conclusión. Eurípides aprovecha también este tipo de escena para alcanzar la conclusión en algunas de estas tragedias: es el caso del mensajero que anuncia la huida de Ifigenia, Orestes y Pílates, en *I.T.*, así como la batalla en el mar y posterior fuga de Helena, Menelao y sus hombres, en *Helena*<sup>298</sup>.

Sin embargo, en estas obras el episodio que propicia el desenlace no es una calamidad espantosa e irreversible (como el sangriento ataque grupal contra Polimnéstor, el asesinato de los hijos de Medea o Heracles, o la automutilación de Edipo). El anuncio del mensajero en estas historias es el de la victoria de los protagonistas, no el de su desgracia.

---

<sup>297</sup> De Jong (1991: 61).

<sup>298</sup> El caso de *Orestes* (donde, en cierto modo, también el relato del mensajero conduce inexorablemente a la conclusión) es algo más complejo, debido al juego de ficción y realidad que se maneja en los compases finales de esta pieza, como se verá más adelante.

Pudiera pensarse que, en tal caso, este tipo de escena no sería de utilidad para los propósitos de expresión de la violencia dentro de estas historias concretas. Sin embargo, es interesante comprobar que el vínculo con la brutalidad no se pierde en ningún momento, y sigue siendo utilizado con estos fines por Eurípides dentro de los relatos de mensajero, aun cuando, en principio, se esté comunicando una buena noticia.

El mejor ejemplo de este empleo del recurso es el mensajero final de *Helena* (vv. 1526 – 1618), quien da cuenta del engaño a Teoclímeno y la huida de los protagonistas, Helena y Menelao, a través de un relato cuyo tono queda muy lejos de la celebración. El emisor es un frigio, es decir, un miembro de la tripulación de Teoclímeno a la que los griegos se han enfrentado; este detalle es importante porque sitúa al mensajero en el bando opuesto a los protagonistas cuyo triunfo viene a contar (aquellos que han despertado, se supone, la empatía del público). El arquetipo del frigio tenía además una caracterización particular que lo predisponía en condiciones de especial debilidad: es el representante convencional de los vencidos en escena<sup>299</sup>. Es llamativo que Eurípides elija transmitir la victoria de sus protagonistas por medio de un emisor cuya fragilidad es evidente a efectos dramáticos, por lo que está destinado a inspirar necesariamente cierta compasión por parte del espectador; más llamativo se vuelve cuando el relato avanza y el emisor exhibe un carácter espantado, de máxima recreación en la brutalidad ejercida durante la huida, y la semántica de la sangre.

Ἐπεὶ δὲ γαίης ἤμεν οὐτ' ἄγαν πρόσσω  
 οὐτ' ἐγγύς, οὕτως ἤρετ' οἰάκων φύλαξ·  
 ἔτ', ὧ ξέν', ἐς τὸ πρόσθεν ἢ καλῶς ἔχει  
 πλεύσωμεν; Ἀρχαὶ γὰρ νεὼς μέλουσι σοί.  
 Ὅ δ' εἴφ' Ἄλις μοι. Δεξιᾷ δ' ἐλὼν ξίφος  
 ἐς πρῶραν εἶρπε κάπῃ ταυρείῳ σφαγῇ  
 σταθεὶς νεκρῶν μὲν οὐδενὸς μνήμην ἔχων,  
**τέμνων δὲ λαιμὸν ἤρχετ'**· ὦ ναίων ἄλλα  
 πόντιε Πόσειδον Νηρέως θ' ἀγναὶ κόραι,  
 σώσατέ μ' ἐπ' ἀκτὰς Ναυπλίας δάμαρτά τε  
 ἄσυλον ἐκ γῆς. **Αἵματος δ' ἀπορροαὶ**  
**ἐς οἶδμ' ἐσηκόντιζον** οὐριοὶ ξένω.

Cuando no estábamos ni muy lejos  
 ni muy cerca de la tierra, el timonel preguntó:  
 “¿Aún, mi señor, hemos de navegar más adentro

299 Véase Encinas Reguero (2011: 142), en su trabajo “El relato de mensajero en Orestes, de Eurípides”.

o aquí te parece bien? Pues tuyo es el mando de la nave”.  
 “Aquí basta para mí” dijo. Y con la espada en la diestra  
 se dirigió a proa y con su víctima el toro,  
 puesto en pie, sin hacer recuerdo a ningún difunto,  
 rezó, mientras degollaba al animal:  
 “¡Oh, tú, que habitas el salado  
 ponto, Poseidón, y vosotras, sagradas muchachas de Nereo  
 llevadnos a salvo hasta la costa de Nauplio,  
 a mi esposa y a mí, lejos de esta tierra.”  
 Y chorros de sangre fluyeron  
 sobre las olas, en buen augurio para el extranjero.

(*Hel.*, vv. 1577 – 88)

El empleo del estilo directo resulta sumamente importante dentro del conjunto del discurso, que se vuelve mucho más vívido gracias a la utilización de este recurso<sup>300</sup>; las primeras palabras reproducidas directamente corresponden a Menelao, todavía bajo su identidad falsa, dirigiéndose a la tripulación para que lo ayude a llevar a cabo el supuesto sacrificio funerario. Eurípides aprovecha el señuelo del sacrificio del toro en el mar como un símbolo muy explícito de la masacre que Menelao se dispone a llevar a cabo; el mejor ejemplo es la imagen del derramamiento de sangre (Αἵματος δ' ἀπορροαὶ ἐς οἶδμ' ἐσηκόντιζον) que funciona como un siniestro preludio de la matanza que se sobreviene. El nivel de ambigüedad de sus palabras es mayor según avanza la trampa y la curva del clímax narrada por el mensajero se acentúa, hasta llegar el momento clave en que se descubra la verdad, y el augurio se cumpla:

Ἀτρέως σταθεὶς παῖς ἀνεβόησε συμμάχους·  
 Τί μέλλετ', ὦ γῆς Ἑλλάδος λωτίσματα,  
**σφάζειν φονεύειν βαρβάρους νεώς τ' ἄπο**  
**ρίπτειν ἐς οἶδμα;**

El hijo de Atreo en pie gritó a sus soldados:  
 “¿A qué esperáis, flor de loto de la tierra helena,  
 para degollar y dar muerte a los bárbaros,  
 y de esta nave verter su sangre?”

(*Hel.*, vv. 1584 – 1588)

---

300 Véase nota (34)

La orden de Menelao, de intenso talante bélico (ἀνεβόησε) para el ataque se formula como una interrogación retórica, “pregunta imperativa” según la clasificación de Mastronarde; de esta manera se estira la duración de la sentencia, permitiendo una gran recreación en el léxico acumulado de la matanza (σφάζειν φονεύειν, ῥίπτειν).

Es interesante llamar la atención sobre el hecho de que tan solo en una ocasión se reproducen las palabras de Helena durante el ataque de los griegos a los marineros frigios; el mensajero da cuenta de una incitación a la matanza por parte de Helena, colocada justo después de una expresiva metáfora de muerte (φόνῳ δὲ ναῦς ἔρρεϊτο).

**φόνῳ δὲ ναῦς ἔρρεϊτο.** Παρακέλευσμα δ' ἦν  
 πρύμνηθεν Ἑλένης· **Ποῦ τὸ Τρωικὸν κλέος;**  
**Δείξατε** πρὸς ἄνδρας βαρβάρους· σπουδῆς δ' ὕπο  
**ἔπιπτον**, οἱ δ' ὠρθοῦντο, τοὺς δὲ κειμένους  
**νεκροὺς** ἄν εἶδες.

La muerte chorreó desde la nave. Y grandes fueron  
 los clamores y órdenes de Helena: “¿Dónde está vuestra gloria  
 antigua de Troya? ¡Mostrádsela a estos bárbaros!”.  
 Y con furia caían, algunos luchan, a otros ya veíamos  
 yacer muertos.

(*Hel.*, vv. 1602 – 06)

Tras el clamor de Helena, llegan atropelladamente las imágenes de los muertos de la batalla, para dar paso al caos que reina durante el final del relato y en cuyo contexto consiguen huir Menelao y Helena, así como el superviviente que cuenta la historia. De esta manera, en *Helena* el mensajero desarrolla en su discurso un episodio brutal con todos los detalles que lo caracterizan como un relato espeluznante, a pesar de que la esencia de esa narración sea una “buena noticia” para el espectador.

El relato final de mensajero en *Orestes*, como hemos anticipado, presenta más complicaciones por varios motivos, entre los que destaca ante todo el hecho de que el final “feliz” de esta pieza sea más irónico y complejo que los de las otras. El contenido de este relato es, en el momento dramático en el que se ejecuta, el de un mensajero “típico”, semejante a los ejemplos de *Heracles* o *Medea*, donde se relata un episodio brutal (asesinato) que habría de conducir a la catástrofe y a un final desolador; sin embargo, después se



descubrirá que la masacre relatada por el frigio no ha conllevado el desastre de Helena ni la condena de Orestes. Este no es, con todo, el único factor que vuelve sumamente especial esta escena y discurso de mensajero; es también importante el hecho de que se trate de un pasaje lírico. A diferencia de todos los demás, este mensajero no se expresa en formato de rhesis, sino de monodia. La tensión que existe entre este ritmo y el contenido narrativo del discurso, así como el tipo de escena, ha sido señalada por Encinas Reguero:

“Se trata incuestionablemente de un relato de mensajero y, como tal, el relato está sujeto a las mismas convenciones que otros relatos al uso. Sin embargo, esas convenciones del contenido se hallan en tensión con las que impone la forma monódica, lo que da un resultado muy peculiar. Si el relato de mensajero es, dentro de las partes recitadas de la tragedia, la que más se somete a criterios de objetividad, la monodia, por el contrario, es dentro de las partes líricas del drama, la que mayor preeminencia concede a lo personal; frente al discurso racional de la expresión recitada, la monodia es, sobre todo, emocional”<sup>301</sup>.

Desde el punto de vista de la expresión de la brutalidad, la tensión provocada por la combinación entre estos dos estilos tan dispares dentro de la convención trágica tendría un efecto abrumador, y parece bastante plausible considerar que esa sería la intención de Eurípides al poner en práctica tan sorprendente experimento. El tono utilizado es el que se puede asociar a la ambientación desesperada y aporética, propia de personajes asfixiados en la atmósfera de violencia construida al comienzo de la obra. Esta atmósfera se vuelve a traer al instante presente para envolver el relato del sanguinario ataque de Orestes y Pílates contra el palacio. La modalidad trenética se marca desde el principio del discurso del frigio:

**αἴλινον αἴλινον ἀρχὰν θανάτου  
βάρβαροι λέγουσιν, αἰαῖ,  
Ἀσιάδι φωνᾷ, βασιλέων  
ὅταν αἶμα χυθῇ κατὰ γᾶν ξίφεσιν  
σιδαρέοισιν Ἄιδα.**

¡Áilino, áilino, preludio de la muerte  
los bárbaros dicen, ay,  
en la lengua de Asia, cuando de reyes  
la sangre ha sido vertida en tierra  
por las férreas espadas de Hades!

(*Or.*, vv. 1395 – 1400)

301 Encinas Reguero (2011: 142).

Es llamativo que, una vez más, Eurípides ponga este impactante relato en boca del tipo teatral del superviviente frigio. Como puede observarse, el léxico trenético y las fórmulas propias del lamento (αἰαῖ) marcan el tono del emisor acentuando su carácter desesperado y débil, así como la atmósfera tétrica que, indudablemente, abraza la escena en el momento de escuchar sus palabras. Apoyo para el establecimiento de esa ambientación es la imagen, con elevada referencia mitológica, de la sangre derramada (αἷμα χυθῆ κατὰ γᾶν ξίφεσιν σιδαρέοισιν Ἄιδα). Justo después de la pronunciación de esta metáfora da comienzo la narración del episodio, de forma abrupta y sin preparación sintáctica convencional de tipo alguno.

Durante un largo periodo recitativo, segmentado por las interrupciones del Corifeo (sin duda dirigidas a mantener la vivacidad y el realismo del monólogo), el Frigio explica cómo Pílates y Orestes han conseguido entrar en palacio y engañar a los guardias, evitando que puedan salir en ayuda de sus señores; dos veces se utiliza la ya comentada metáfora de la serpiente para referirse a Orestes como un asesino – ξυνετὸς πολέμου, φόνιός τε δράκων (“hábil para la guerra, serpiente criminal”) y μητροφόντας δράκων (“serpiente matricida”, casi formular para describir la desgracia maldita del personaje).

ὥς κάπροι δ' ὀρέστεροι γυναικὸς ἀντίοι σταθέντες  
ἐννέπουσι: **Καθθανῆ**  
**καθθανῆ,**  
**κακὸς σ' ἀποκτείνει πόσις,**  
κασιγνήτου προδοῦς  
ἐν Ἄργει θανεῖν γόνον.  
ἃ δ' ἀνίαχεν ἱ-  
**αχεν: ὦμοι μοι.**  
λευκὸν δ' ἐμβανοῦσα πῆχυν στέρνοις  
κτύπησε κρᾶτα μέλεον πλαγᾶ:

Como salvajes jabalíes entonces,  
de pie frente a la mujer, le dicen:  
'¡Muere, muere!  
¡Es tu malvado marido quien te mata,  
traicionando al hijo de su hermano  
para que en Argos muera su estirpe'.

Y ella gritaba, aullaba: '¡Ay de mí!',  
hincado su blanco brazo en el pecho,  
y se golpeaba la mísera cabeza.

(vv. 1458 – 70)

Destaca la utilización del estilo directo, una vez más, para retratar los dos momentos más próximos a la expresión directa de la violencia definitiva: la declaración explícita de la intención de asesinato por parte de Orestes y Pílates (Καθθανῆ καθθανῆ), y los gritos de auxilio y desesperación de Helena (ὦμοι μου); la posterior descripción gestual de la reacción del personaje la reafirma en esa condición de víctima sin escapatoria posible, en miserable espera de un golpe que acabe con su vida.

**φασγάνων δ' ἄκμας  
συνήψαμεν.**  
δὴ τότε διαπρεπεῖς τότε ἐγένοντο Φρύγες,  
ὅσον Ἄρεως ἀλκὰν  
ἥσσονες Ἑλλάδος ἐγενόμεθ' αἰχμᾶς,  
**ὃ μὲν οἰχόμενος φυγᾶς, ὃ δὲ νέκυς ὦν,  
ὃ δὲ τραῦμα φέρων, ὃ δὲ λισσόμενος,  
θανάτου προβολάν:**  
ὑπὸ σκότον δ' ἐφεύγομεν:  
**νεκροὶ δ' ἐπιπτον, οἱ δ' ἔμελλον, οἱ δ' ἔκειντ'.**

Y las puntas de nuestras espadas  
chocaron.  
Y entonces, entonces se hizo evidente  
en valor de Ares,  
cuánto más débiles son los Frigios  
frente a la lanza de la Hélade.  
Uno huye moribundo, otro ya es cadáver,  
otro carga heridas, otro suplica  
para la muerte evitar:  
y en la oscuridad, huíamos,  
los cadáveres caían, unos estaban por caer,  
otros ya habían caído.

(Hel., vv. 1482 – 89)

La recreación por parte de Eurípides en el caos y la desesperación de los oponentes de Pílates y Orestes alcanza niveles extremos. La acumulación sintáctica de estructuras distributivas (ὁ μὲν... ὁ δὲ, ὁ δὲ) dibuja con suma claridad el cuadro de una multitud despavorida, cuyos miembros se encuentran todos presa del pánico. Semejante efecto tiene la *variatio* a la que se somete la terminología con que se describen los estragos de la pelea para los frigios (οἰχόμενος, τραῦμα, λισσόμενος, νέκυς). Desde aquí, y sin darle apenas respiro a la atropellada narración, alcanza el hito final en su relato el mensajero frigio: la llegada de Hermíone justo como resorte de culminación de todas las atrocidades características del episodio. Al verla aparecer, los asesinos desvían la atención hacia ella, con lo que las víctimas potenciales se suman a las reales, multiplicándose la ambientación caótica y descontrolada.

ἔμολε δ' ἅ τάλαιν' Ἑρμιόνα δόμους  
 ἐπὶ φόνῳ χαμαιπετεῖ ματρός, ἃ  
 νιν ἔτεκεν τλάμων.  
 ἄθυρσοι δ'  
 οἷά νιν δραμόντε Βάκχαι  
 σκύμνον ἐν χεροῖν ὀρείαν  
 ξυνήρπασαν: πάλιν δὲ τὰν Διὸς κόραν  
 ἐπὶ σφαγὰν ἔτεινον:

Pero llegó a la casa la desgraciada Hermíone,  
 justo cuando iba a darse el crimen sobre su madre  
 aquella que, desdichada, la trajo al mundo.  
 Y como bacantes sin tirsos corrieron  
 hacia ella, y en sus manos,  
 montaraz cervatilla, la atraparon:  
 y de nuevo, a la hija de Zeus  
 se dispusieron a sacrificar...

(Or., vv. 1490 – 95)

Se mantiene la metáfora del mundo de la caza, altamente productiva para definir rasgos amenazadores – especialmente en la agresión de hombre a mujer –, para hacer referencia a la indefensión de Hermíone (σκύμνον ὀρείαν). Así como en versos anteriores, para reflejar la ferocidad de los atacantes, se había empleado también esta fuente de imágenes montaraces, equiparándolos a las bestias (κάπροι ὀρέστεροι) se emplea aquí el apelativo Βάκχαι. Se juxtaponen las acumulaciones de referencias trenéticas que reafirman

la condición de víctima de Hermíone (ἡ τάλαιν', τλάμων), con las expresiones conativas de intimidación asesina por parte de Orestes y Pílates. Y, en el verso 1496, con la misma brusquedad con que todo pareció acontecer en este momento según el frigio lo percibe, se produce el milagro que pone freno a la sucesión de atrocidades: ἐγένετο διαπρὸ δωματίων ἄφαντος ("se hizo invisible frente al dormitorio"). Helena desaparece simplemente.

### ***Los "otros" mensajeros: la víctima equivocada***

El último, y más original mecanismo de expresión de la brutalidad en escena que ejerce Eurípides en estas obras se desarrolla en *I.T.* (vv. 238 – 339) y en *Ión* (vv. 1106 – 1228), también bajo la forma de escena y relato de mensajero; sin embargo, el contenido de estos mensajeros se aleja mucho de los anteriores, así como, en general, de la figura arquetípica del mensajero y su funcionalidad habitual en la tragedia<sup>302</sup>. En estas dos ocasiones, la escena se aprovecha para relatar un episodio en el que alguien ha ejercido un acto de violencia física que incluye el asesinato; sin embargo, la matanza recae sobre la víctima equivocada – un animal – y, de esta forma, las consecuencias no son las esperadas por el ejecutor, ni las peores para la trama. Es el caso de la masacre de los bueyes a manos de Orestes (que, preso de la locura, cree estar atacando a las Furias), o del envenenamiento de las aves por efecto del brebaje de Creúsa (que había tramado asesinar a Ión durante el banquete). El público asiste así, de forma indirecta, a la realización de un acto de violencia física cuya intención era de efectos definitivos, y a los temibles detalles de la ejecución de este acto, aunque este no haya supuesto un daño irreversible. Como mecanismo metafórico de la violencia extrema, el detalle de depositar, dentro del proceso mimético, la fatalidad sobre una víctima animal es un procedimiento coherente en la factura de Eurípides, que además lo aprovecha para establecer una sutil línea de unión con el universo ritual, cuyo vínculo con el temor y la tensión propios de la atmósfera trágica es notable en estas tragedias. En palabras de Henrichs:

"Euripides' innovative variations on the theme of animal sacrifice as a metaphor for violence death revolves around this tragedian's enthusiastic use, and occasional abuse, of sacrificial terminology"<sup>303</sup>.

---

302 Encinas Reguero (2014: 5 -6) realiza unas interesantes observaciones sobre la duplicidad de la figura del mensajero en la obra del trágico; también cabe mencionar la detallada y minuciosa clasificación de discursos de mensajero realizada por De Jong (2010: 179 – 82) en *Narrative in drama: The Art of Euripidean Messenger Speech*.

303 Henrichs (2000: 180).

Desde el punto de vista de la expresión de la violencia, se trata de un recurso extremo de mimesis dentro del marco de la representación. En los dos casos se trata de lo que De Jong denomina un “mensajero-testigo”; su relato es en primera persona, y su discurso da una gran importancia a la descripción narrativa de la propia experiencia, aunque no llegue a considerarse el protagonista activo de los acontecimientos que relata<sup>304</sup>.

El planteamiento de los dos “episodios fallidos” narrados por Eurípides está sumamente cuidado para alcanzar un agudo nivel de terror dentro de la trama; la estructura convencional del mensajero resulta extremadamente cómoda para desarrollar una narración extensa con alto grado de detalles, así como para predisponer al espectador para un momento de gran explicitud respecto a aquellos aspectos que no puede contemplar de modo directo. En ambos casos, además, se edifica el episodio sobre un contexto donde el aspecto ritual rodea la acción, añadiendo un componente sobrenatural de temor, que se ve a su vez acentuado por el hecho de que la fatalidad recaiga sobre una figura cuya inocencia es indudable.

El relato del boyero en *I.T.* relata el ataque de locura que atrapa a Orestes en la playa, provocando que ataque un rebaño de bueyes y que, posteriormente, él y Pílates sean capturados. La narración se vertebra sobre el encuentro de los boyeros con los dos extranjeros y la posterior contemplación del episodio maníaco de Orestes. El aspecto religioso invade el contexto del episodio, y actúa como pivote alrededor del cual se construye el carácter temible de la escena. Así, con el pretexto de la confusión que, en un comienzo, sienten todos los boyeros acerca de la identidad de Orestes y Pílates, se articula una sutil línea de preparación para el *pathos* sobre el esquema ritual: uno de ellos reza para protegerse, y otro, en cambio, “necio y desconocedor de lo sagrado” se burla (ἄλλος δέ τις μάταιος, ἀνομία θρασύς / ἐγέλασεν εὐχαῖς). Este desafío simbólico contra el elemento sagrado funciona como un oscuro augurio, estableciendo el desasosiego de la escena desde su inicio. La mención al silencio funciona aquí como tópico trágico para definir, en el contexto sacro, la calma que precede al estallido de una violencia extrema<sup>305</sup>. Así puede comprobarse cómo la matanza comienza justo después de la referencia a este silencio y al miedo (θαμβούμενοι, σιγῇ).

---

304 De Jong (2010: 61). Esto diferencia sutilmente los dos discursos de mensajero analizados en esta sección de los anteriores “relatos del frigio”, donde el encargado de transmitir la noticia no solo es un testigo, sino también un superviviente de la tragedia, por lo que su categoría como víctima también cobra una relevancia singular.

305 Véase *Heracles*, vv. 929 – 30.

ἡμεῖς δὲ συσταλέντες, ὡς **θαμβούμενοι**,  
**σιγῇ καθήμεθ'**· ὁ δὲ χερὶ σπάσας ξίφος,  
 μόσχους ὀρούσας ἐς μέσας λέων ὅπως,  
 παίει σιδήρῳ λαγόνας ἐς πλευράς θ' ἰεῖς,  
 δοκῶν Ἐρινυς θεᾶς ἀμύνεσθαι τάδε,  
**ὡς αἱματηρὸν** πέλαγος ἐξανθεῖν ἄλός.  
 κὰν τῷδε πᾶς τις, ὡς ὀρᾷ **βουφόρβια**  
**πίπτοντα καὶ πορθούμεν'**, ἐξωπλίζετο, (...) **πίπτει**  
 δὲ μανίας πίτυλον ὁ ξένος μεθείς,  
**στάζων ἀφρῶ γένειον**·

Nosotros nos agrupamos, espantados  
 como estábamos, y nos sentamos en silencio.  
 Entonces él desenvainó la espada  
 y arreando a los terneros hacia el centro,  
 como un león, golpeaba con el hierro sus lomos  
 y atravesaba sus costados – creyendo defenderse  
 de las Erinis – hasta que enrojeció de sangre el mar.  
 Y todos nosotros, como viéramos a nuestro rebaño  
 caer degollado, nos armamos (...)  
 Cayó el extranjero al suelo, dejando atrás  
 el remo de su locura, y derramaba gota a gota  
 espuma de su mentón.

(*I.T.*, vv. 295 – 308)

La potente imagen de la sangre inundando el mar (ὡς αἱματηρὸν πέλαγος ἐξανθεῖν ἄλός) resalta los efectos espantosos de la masacre ejercida por Orestes<sup>306</sup>, haciendo que por un instante pase al segundo plano de la relevancia el hecho de que dicha masacre se produzca contra animales y no personas. Se realza la imagen del Orestes asesino, rodeado de cadáveres, perseguido y desesperado por la sangre derramada por él mismo; en esas condiciones su propia locura lo vence y deja tendido en el suelo, con la misma imagen siniestra del goteo de espuma marcando el fin de su gesta (πίπτει στάζων ἀφρῶ γένειον). Es entonces cuando, derrotado por sus propios demonios, es atrapado por los vaqueros y conducido junto a Pílates ante la autoridad sacerdotal en la tierra de los Tauros, encargada de ejecutarlo.

306 Cropp (2001: 195) comenta que las evocaciones de esta metáfora en *Agamenón* de Esquilo, con intención de resaltar también esta imagen de un mar del cual brota sangre de forma incontrolable y terrorífica.

Después de este tremendo relato llegará la sección más conmovedora de la pieza, aquella durante la cual el espectador asistirá a una suerte de rendición por parte de Orestes, que no se resiste a su sacrificio, consciente de una pérdida de identidad como nada más que un criminal. Es así como la estructura de la pieza establece una velada secuencia que conecta el episodio de violencia y derramamiento de sangre con la perdición de Orestes; el posterior reconocimiento entre los dos hermanos constituirá el momento de máximo clímax en el conjunto de la tragedia. El motivo de que en el reconocimiento se logre tal cima de emotividad desde el punto de vista dramático guarda una estrecha relación con el hecho de que la carrera hasta esa cima de emotividad no se haya producido de forma precipitada ni brusca, sino medida y calculada, ascendiendo desde el instante en que se tiene noticia del acceso de brutalidad ejercido por Orestes.

En *Ión*, Creúsa trama el asesinato de Ión – sin saber aún que se trata de su propio hijo – y encarga a un anciano esclavo la consumación del mismo por la vía del veneno durante el banquete organizado por Juto. El esclavo aparece en escena para relatar cómo ha fracasado la misión, debido a la interferencia de un ave inocente que ingiere el vino envenenado antes de que lo pruebe la víctima a la que iba dirigido el ataque. Una vez más, el relato se extiende en la tensión que precede al mortífero destino del ave, así como en el terror que el episodio induce a los comensales y personajes de interés incluidos en la escena:

**Σιγή δ' ὑπῆλθεν. (...) ἢ δ' ἔζετ' (...)**  
 ποτοῦ τ' ἐγεύσατ', εὐθὺς εὐπτερον δέμας  
 ἔσεισε **κάβάκχευσεν**, ἐκ δ' ἔκλαγξ' ὅπα  
 ἀξύνετον αἰάζουσ'· **ἐθάμβησεν δὲ πᾶς**  
 θοινατόρων ὄμιλος ὄρνιθος πόνους.  
**Θνήσκει δ'** ἀσπασαίρουσα, **φοινικοσκελεῖς**  
 χηλὰς παρεῖσα...

Se hizo un silencio. (...) Una se posó (...) y probó el líquido.  
 Al punto su bien alado cuerpo se convulsionó,  
 se retorció frenéticamente y en sus lamentos  
 piaba sonidos ininteligibles. Todos los comensales  
 se admiraron de los sufrimientos del ave.  
 Esta murió entre estertores estirando sus patas de rojiza piel.

(*Ión*, vv. 1194 – 1208)



Es posible observar el mismo contexto de proximidad con el aspecto ritual que veíamos en el ejemplo de *I.T.*, sin duda con el mismo propósito de dotar a la escena de una tensión esencial asociada a cualquier contacto con el plano sobrenatural. Así, el mismo silencio temible (Σιγῇ δ' ὑπῆλθεν) señala el comienzo de la parte más intensa y violenta del relato. Eurípides pone en boca del esclavo-mensajero una larga recreación en la agonía y en la muerte de un animal indefenso, llamando la atención sobre sus convulsiones con un término frecuentemente asociado a la locura humana (κάβάκχευσεν<sup>307</sup>) y sobre los sonidos incomprensibles que emite (ἄξύνετον<sup>308</sup>), recalcando incluso la impresión que este suceso provoca en los demás comensales. La sutil referencia a la piel del color de la sangre (φοινικοσκελεῖς) tiñe de un tono siniestro el último aliento del pájaro.

A esta brutal escena, clausurada con una sentencia funesta del mensajero de cierre, sigue la furiosa reacción del hijo de Creúsa, que manda buscar a la persona que pretendía matarlo. Lo más interesante es comprobar que, al igual que ocurría en el ejemplo correspondiente a *I.T.*, también en este caso el relato precede a un momento de clímax en la tragedia, al último de los grandes reveses (*metabolai*) que presenta la trama, para llegar por fin a la conclusión; el reconocimiento entre la madre y el hijo, aquellos que han pasado toda la tragedia sin ser conscientes del vínculo que los unía. Una vez más, se establece esa sutil línea de continuidad entre la brutalidad y la presencia acechante de lo irreversible: a partir del momento en que el episodio de violencia y muerte se produce de forma efectiva, la violencia se apropia del protagonista y la muerte de la madre a manos del hijo – como en *I.T.* sucedía en el caso del hermano a manos de su hermana – se vuelve inminente, peligrosamente posible.

### ***El caso de Andrómeda: algunos fragmentos y teorías de reconstrucción de especial interés.***

Los problemas de trabajar con una tragedia que no se conserva completa son evidentes, y nos obligan a tratar separadamente los datos que estos fragmentos nos ofrezcan; sin embargo, como observaremos a continuación, más de uno de los textos fragmentarios arroja ciertas noticias que pueden completar el cuadro estilístico de expresión de la violencia dibujado por Eurípides como una tendencia dramática en este grupo de obras.

---

307 Lee, 1997: 220

308 El hecho de que los ruidos emitidos por un ave resulten incomprensibles para el humano añade un punto de espanto a la escena, que conecta veladamente con el aspecto ritual; véase Lee (1997: 220).

Para empezar, son destacables los fragmentos 115 + 115a (entendidos como un conjunto<sup>309</sup>) y 122, los cuales, según las especulaciones más razonables, corresponden a una monodia ejecutada por la protagonista durante la *parodos*, en un momento cercano al comienzo de la pieza y en interacción con el coro<sup>310</sup>; el pasaje se ajustaría al formato empleado por Eurípides para reflejar la desesperación de personajes inmersos en la brutalidad y en situación aporética.

**τί ποτ Ἀνδρομέδα**  
 περίαλλα **κακῶν** μέρος ἐξέλαχον  
**θανάτου τλήμων μέλλουσα τυχεῖν;**  
 (...) ἐκθεῖναι κήτει φόρβαν.

¿Y por qué a mí, Andrómeda,  
 por sobre cualquier otra, en suerte  
 me han tocado estas desgracias,  
 ahora que espero, desdichada, a la muerte?  
 (...) Expuesta como pasto para el monstruo...

(fr. 15 + 15a Kn)

Tanto la intensidad de la función expresiva, situando la presencia del emisor en un fortísimo primer plano emotivo a través de la mención del propio nombre (τί ποτ Ἀνδρομέδα), como el léxico doloroso con que se reviste a quien se encuentra en la posición central del lamento (τλήμων) y las quejumbrosas referencias a la peor de las expectativas (θανάτου μέλλουσα) operan como reminiscencias del treno, a la misma manera que veíamos funcionar estos recursos en los ejemplos protagonizados por otras víctimas femeninas, tales como Ifigenia, Helena o Electra. El fragmento 122 ofrece una mayor extensión; su ritmo y métrica menos uniforme, así como su amplio desarrollo de la subordinación, hace pensar que, probablemente, se encontrara en posición subsiguiente a una interacción con el coro como respuesta al planto entonado por la protagonista. Constituiría, por tanto, el “cuerpo” de la monodia.

ὁρᾷς; οὐ χοροῖσιν οὐδ'  
 ὑφ' ἡλικίων νεανίδων,  
 [... ἔστηκ ἔχουσα...]  
**γαμηλίῳ μὲν οὐ ξὺν**

309 Véase Bañuls & Morenilla (2008: 95).

310 Véase Bañuls & Morenilla (2008: 95 – 6).

παιῶνι, δεσμίῳ δὲ.  
**γοᾷσθε μ', ὦ γυναῖκες, ὥς**  
**μέλεα μὲν πέπονθα μέλεος**  
**ὦ τάλας ἐγώ, τάλας**  
 – ἀπὸ δὲ συγγόνων ἄλλ' ἄνομα πάθεα.  
 φῶτα λιτόμενα  
 πολυδάκρυτον Αἶδα γόον φλέγουσα.

¿Ves? No es por danzas en coro  
 entre muchachas de mi edad  
 [que estoy aquí parada...],  
 y entono un peán no por mi boda,  
 sino por mi prisión.  
 Llorad por mí, mujeres,  
 que desdichada sufro desdichas  
 y más injustas desgracias por los míos,  
 yo, [que elevo un lacrimoso lamento  
 al Hades por mi partida... ]

(fr. 122 Kn)

El texto muestra el léxico trenético que ya hemos observado en otras monodias en *I.T.*, *Íón* y *Helena*, haciendo referencia al vocabulario específico de la música asociada a las ocasiones fúnebres y miserables, en contraste con la felicidad propia de la boda. También es destacable la llamada a la solidaridad del coro en el planto (γοᾷσθε / μέλεα μὲν πέπονθα μέλεος)<sup>311</sup>. Es posible plantear, a raíz de estos fragmentos, que el personaje de Andrómeda adoptaría en esta obra la misma categoría de *mourner character* que hemos observado en *Ifigenia*, *Helena*, *Electra* o *Creúsa*; las suposiciones con que trabajamos acerca de los fragmentos indican también que la posición más probable para esta monodia trenética es en un punto próximo al comienzo de la tragedia<sup>312</sup>. Por tanto, nos encontraríamos ante otro ejemplo de una disposición inicial del canto aporético y desesperado de la protagonista.

311 Ciertas reconstrucciones (Collard & Cropp, 2008) consideran que el tercer verso de este fragmento – incluido aquí tal y como se propone en la edición de Jouan y Van Looy (ἔστηκ ἔχουσα) – habría de incluir un término con el significado de “urna” dependiendo de ἔχουσα, lo que también daría cierta sugerencia funeraria al monólogo.

312 Véase Bañuls & Morenilla (2008: 96); acerca de los apuntes de los escolios, véase Jouan & Van Looy (2002: 136).

Tal y como se ha comentado, esta monodia angustiosa habría de producirse en interacción con el Coro; es posible imaginar que, dado que existe la llamada de atención por parte de la protagonista enfocada hacia su desdicha, el coro de esta tragedia también ejercería una función atmosférica de ambientación tenebrosa. Los fragmentos 119 y 120, atribuidos a Andrómeda y al coro respectivamente en lo que al parecer habría sido una misma escena<sup>313</sup>, bien podrían dar cuenta de ello; en ellos es posible observar el mismo léxico específico del treno y los mismos recursos hiperbólicos enfáticos sobre ese léxico utilizados en pasajes similares de *I.T.*, *Helena* u *Orestes*.

A: **συνάλησον**, ὥς ὁ κάμνων  
δακρύων μεταδοὺς ἔχει  
κουφοτῆτα μόχθων.

XO: ἄνοικτος ὅς τεκῶν σε τὰν  
**πολυπονωτάταν βροτῶν**  
μεθῆκεν Ἄιδα πάτρας ὑπερθανεῖν.

AN: Sufre conmigo,  
porque el que sufre y comparte sus lágrimas  
para sus fatigas halla algún consuelo.

CORO: Despiadado es aquel que te crió  
entregándote a ti, con mucho la más desgraciada entre mortales,  
al Hades para morir por tu patria.

(fr. 119 + 120)

Por otra parte, son también de especial interés algunas especulaciones esgrimidas en torno a la reconstrucción de un personaje antagónico que cumpliera, de manera semejante a Teoclímeno o Toante, la función de suponer un impedimento para los propósitos de los protagonistas. Bañuls y Morenilla detallan en su trabajo sobre esta tragedia las posibles asignaciones que se barajan para encarnar a este personaje, a saber, Fineo – un hermano del padre de Andrómeda, Cefeo – o el propio Cefeo y/o Casiopea (padres de Andrómeda, quienes, según la referencia mitológica en la que se basa el argumento de la pieza, habrían

313 Véase Bañuls & Morenilla (2008: 97).

sido los responsables de encadenar a su hija como ofrenda para el monstruo marino en pago por una ofensa):

“Del mismo modo que Teoclímeno provoca un obstáculo, también en *Andrómeda*, salvada la joven del monstruo, un nuevo obstáculo se interpone entre ella y Perseo, del que la información que dan los fragmentos es muy escasa. En unos casos se ha supuesto que Fineo exigiría a su hermano Cefeo el cumplimiento de una promesa de matrimonio, a lo que puede que se añadiera el argumento de que Andrómeda es la única descendencia de los reyes (...) También se ha propuesto que no sea Fineo quien se oponga, sino los padres (ambos, o bien uno de ellos), que, si bien se alegran de la liberación de la joven, no comparten el deseo de casarla con Perseo”<sup>314</sup>.

### ***Resumen de la clasificación. Consideraciones finales.***

Como comentábamos al comienzo de la clasificación, la puesta en marcha de estos mecanismos no se produce de forma aislada entre ellos. Por ejemplo, la esticomitía del encuentro final entre Orestes y Menelao es un enfrentamiento directo, por lo que muestra una gran proximidad con la expresión de violencia explícita y funciona como escena esencial del clímax para la trama; pero también en esta escena es posible observar la transformación de Orestes a través de la brutalidad, desde su estadio inicial de víctima, hasta alcanzar una posición activa como personaje ejecutor de un discurso de odio. De la misma manera, se ha podido comprobar cómo el emotivo treno de Creúsa mezcla el carácter situacional aporético de mostrarse ante el público como una desesperada víctima sin aparente escapatoria, con la narración mimética de la violación de Apolo, que trae al escenario a través de un vívido relato una escena tan brutal como fundamental para la obra. Alarde explosivo de esta capacidad para fusionar recursos de expresión de la violencia es la amalgama de ritmo y formato convencional narrativo presentada en el relato de mensajero ejecutado por el frigio en el final de *Orestes*.

Es posible observar que Eurípides combina aspectos más reconocibles por la audiencia, por estar más asentados en la tradición trágica con la introducción de elementos profundamente novedosos, cuya inclusión no resultaría – podemos suponer – tan chocante ni escandalosa para el público precisamente por encontrarse mezclados con los anteriores. La terminología del planto en forma de trenos dentro de las intervenciones corales, así como las monodias centradas en el sufrimiento individual sobre el escenario, no habrían de resultar extraordinarias dentro del contexto trágico. En cambio, desde el punto de vista

---

314 Bañuls & Morenilla (2008: 102).

principalmente formal, y por los datos que tenemos<sup>315</sup>, la mayor innovación eurípidea se refleja en aquellos mecanismos miméticos (enfrentamientos esticomícticos y rheseis de mensajero), donde explota su capacidad de jugar con la multiplicación de los planos del espectáculo, recurso que le permite acortar la distancia entre el escenario y el espectador, enfrentando a este último de una forma mucho más cruda – casi directa – con la explicitud de la brutalidad.

Es notable también el hecho de que estos recursos más sorprendentes en la factura del dramaturgo han sido asiduamente interpretados como rasgos de comicidad por una parte de la crítica, en especial los relativos a los pasajes esticomícticos, en los que la posibilidad de la explicitud de la violencia directa entre más de un personaje se lleva al extremo de la verosimilitud en escena, con un aparente objetivo de – casi – sembrar la duda amenazante en el espectador de que la brutalidad se produzca efectivamente. Es decir, se asocia la mayor cercanía de la violencia efectiva con el tono humorístico.<sup>316</sup> Creemos que este detalle es particularmente interesante y ha de tenerse en cuenta por los siguientes motivos: en primer lugar, es una prueba de la inmensa relevancia que el aspecto de la violencia física tiene sobre el plano dramático en estas tragedias, llamando la atención como rasgo destacable por encima del resto del corpus conservado de Eurípides; por otro lado, explica en cierto modo la razón de que, a pesar de esta evidente importancia del elemento brutal en las piezas que se estudian, haya existido una tendencia a juzgarlas como obras desprovistas de esa violencia que se entiende como inherente a la tragedia. Al situar estas formas de expresión de la violencia en el plano de la comedia, se interpretan con las mismas connotaciones que en este género – y no en el trágico – tienen. En el contexto de la comedia, la violencia tiene un objeto expresivo mucho más directo y, si bien no es más simple por ello, sin duda carece de las implicaciones trascendentales que presenta en la tragedia.

Eurípides parece buscar, en estas tragedias, la mayor diversidad posible de formas de expresión de la violencia, en aras de que su espectador la tenga siempre presente y sienta su

315 Es preciso no olvidar que no disponemos de la totalidad de textos trágicos que se representaron; no podemos descartar que otros poetas – aquellos de los que no conservamos ni un verso, por ejemplo – llevaran a cabo estas mismas estrategias estructurales. Sin embargo, cabe destacar que ciertas noticias contemporáneas o, al menos, próximas a la propia época del trágico ya reconocen su carácter innovador en muchos sentidos; e incluso los estudios sobre aquellos autores de quienes poco o nada sabemos por fuente primaria llevan a concluir, dentro de la imprescindible prudencia, que existiría cierta influencia por parte de Eurípides sobre otros poetas. Para una mayor profundización en este sentido, remitimos al reciente trabajo de Wright, *Lost tragic plays: Neglected Authors* (2017).

316 Algo similar ha sucedido en ocasiones con la figura del frigio, cuya caracterización de exacerbada debilidad ha sido interpretada en ciertos momentos como próxima a la comicidad. Véase Wright (2008: 5) en su trabajo “Enter a Phrygian: Orestes, 1369”.

amenaza. Esta variedad se logra mediante una cuidada disposición dramaturgica que sitúa la violencia como el auténtico motor de la trama y centro del universo poético construido en la tragedia. Aprovechando la expresividad escénica que ofrece el coro, plantea una atmósfera de desasosiego permanente, haciendo que el elemento del *phóbos* ocupe el primer plano sobre el escenario desde el primer momento. Se utiliza el carácter sobrio, permanente y de cierta estabilidad del coro para asegurarse de que esa atmósfera se mantenga, y el público la conciba como un contexto inexpugnable, que envuelva el desarrollo de la trama. Sobre este contexto hace aparecer a sus personajes principales, víctimas de una situación aporética, que claman inmersos en la brutalidad sin aparente posibilidad de huida, asfixiadas todas ellas en el tormento de una violencia pasada y presente. El léxico del treno invade la escena, conectándose así el discurso monológico con las lamentaciones corales previas y logrando, mediante el contraste, que la atención del espectador se centre en el individuo protagonista, quien se distingue como una víctima del dolor más intenso de todos. Un drástico giro de los acontecimientos fundamentales de la trama (*metabolé*) eleva la tensión de la tragedia; este cambio, que puede manifestarse de diversas formas sobre el argumento, pero halla siempre la brutalidad rodeándolo, tiene a su vez siempre un objetivo esencial respecto a la estructura narrativa de la obra: invertir las posiciones de los protagonistas en relación al control que tienen sobre la situación en que se encuentran. A partir de ese momento, los personajes que tenían una nula opción de controlar la violencia a su alrededor pasan a tener un margen de acción con el que no contaban. Esta modificación en las condiciones iniciales de acción de los personajes provoca que la violencia pase a manifestarse de otras formas; se observa cómo la brutalidad sumada al control – que, al final, es un tipo de poder – puede convertir a las víctimas en atacantes sanguinarios, que pierden sus cualidades de proyección de empatía por medio de la compasión una vez están en la posición de ventaja. En esta misma línea de exposición del odio y la violencia verbal a través de un solo individuo, es interesante observar cómo Eurípides escoge únicamente personajes cuyo estatus de poder es indiscutible en la situación inicial – reyes como Teoclímeneo o Toante – para configurar sus antagonistas; muy sutilmente, puede entenderse esa vinculación subyacente en la tragedia tardía eurípidea entre el poder y la violencia.

Sin embargo, no todos los personajes que en estas tragedias pasan a tener el control experimentan una irreversible transformación en los mismos monstruos que los acosaban. Esto se debe a que la disposición de la trama plantea la inversión de las posiciones respecto al control de la situación como una mutación también en el mismo elemento de la violencia, pues pasa de ser un factor inevitable que caracteriza el mundo en que se vive a constituirse como una *posibilidad*. La brutalidad en ningún momento desaparece de escena: pero ahora depende de los personajes relacionarse con ella de una forma u otra, rechazarla o ejercerla. Mediante nuevos recursos expresivos, que le otorgan la oportunidad de ser más explícito, más duro y agresivo en su exposición de esta violencia, tales como las disputas próximas al enfrentamiento físico, o el empleo de narrativas sumamente miméticas en los relatos de mensajero acerca de episodios sanguinarios, Eurípides insiste en mostrar esa brutalidad en

todas sus formas, así como las consecuencias de las elecciones de los personajes respecto a ella. La última gran técnica de multiplicación de planos del espectáculo se produce entonces, al expandirse la historia más allá de la violencia que normalmente equivaldría a la catástrofe y a la obligatoria conclusión; el camino a través de una atmósfera de terror se extiende, ralentizándose la llegada del final a cambio de que las elecciones de los individuos tengan una repercusión en su propio destino. Cuando, al fin, llega el final exento de desdicha, la tragedia se ha vivido a un nivel de intensidad extremo, que otorga a ese final “feliz” la sensación de descanso tras la congoja.

El público, sin duda alguna, no podría ser indiferente a esta sorprendente estrategia diseñada para conmover su sensibilidad de forma especialmente intensa. También sentiría el impacto de esta acumulación de mecanismos de expresión de la violencia, sus implicaciones y los juegos de ida y vuelta a los que Eurípides decidía someterlo, asistiendo a una aguda experiencia de contacto con la brutalidad sin que por ello terminase la trama, forzándolo a sumergirse en ese mundo de violencia, a sentir la asfixia y a necesitar – igual que los personajes – escapar de él en cuanto exista una mínima opción para ello. La exaltación del *phóbos* y de *páthos* propios de la tragedia en momentos distantes de la conclusión de la obra sugiere que la intención de Eurípides sea exigir una reflexión por parte de su espectador más allá del primer estremecimiento; “si la historia siguiera, ¿cómo continuar?”





## **CAPÍTULO V:**

### ***Tragedias de la guerra: el mensaje de las tragedias metaespectaculares***



## **Introducción**

Llegados a este punto, creemos que existen motivos para admitir con fundamento que las obras *I.T.*, *Helena*, *Ión*, *Andrómeda* y *Orestes* se ajustaban a las expectativas, y por tanto, a las exigencias de la categoría trágica para el público del momento. Constituían espectáculos que proponían una historia transgresiva para el esquema moral y social del espectador; además, es posible observar en ellas un especial énfasis dramático en los aspectos de mayor violencia incluidos en esas historias, por medio de recursos discursivos que abarcan una gran amplitud de campos lingüísticos y estilísticos (léxicos, sintácticos y miméticos). Se trata de tragedias cuya trama pivota en torno a la brutalidad y las consecuencias de la misma; y en ellas se persigue mostrar, de forma intensa, la amenaza de que esa violencia continúe y alcance dimensiones mucho más terribles, atrapando más víctimas y expandiendo su poder de mutar todo lo positivo en ruinas, miseria y llanto. Se ralentiza la llegada del final para lograr este efecto, expandiendo las posibilidades del espectáculo, y forzando al espectador a enfrentar su sensibilidad con la violencia directa, hasta incluso rozar el límite de que la observe. El terror se mantiene así sobre un fino hilo de tensión que gracias a los efectos dramáticos nunca permite a la audiencia acostumbrarse, ni relajarse. Esta disposición distinta supone la mayor muestra de originalidad por parte del dramaturgo en la composición de estas tragedias; y el objetivo de esta nueva disposición es enfatizar la importancia de la brutalidad en sí misma, independientemente de su contexto, el nombre de su ejecutor o su víctima, sus circunstancias y sus posibles motivaciones.

Es ahora el momento de plantearnos cuál sería la razón de que Eurípides hiciese esto, más allá del virtuosismo dramático, si bien es cierto que este primer motivo no carece en absoluto de importancia. Hemos de recordar una vez más el contexto de competición que albergaba la representación de las tragedias: en ese contexto, donde el objetivo fundamental que persigue un poeta trágico es, ante todo, vencer a sus rivales y obtener el primer premio, podemos partir de que existiría una imperiosa voluntad de distinguirse de los otros dos competidores. En cierto sentido, la innovación se convertía en necesidad a medida que pasaban años desde la consolidación de las convenciones en el género teatral de la tragedia. Aunque no siempre diera resultado, ya que las grandes innovaciones podían resultar, en ocasiones, demasiado chocantes tal

vez<sup>317</sup>, el poeta siempre habría de preferir llamar la atención de su espectador antes que pasarle desapercibido. Tenemos constancia de este empeño por parte de otros trágicos, además de Eurípides: un buen ejemplo sería la multiplicación del número de coreutas por parte de Esquilo y más tarde, de Sófocles. Así, podemos dar por sentado que también sería la intención de Eurípides, al crear estas tragedias cuyo espectáculo funcionaría de una forma sorprendente, obtener una respuesta positiva y una mayor admiración por parte de su público.

Sin embargo, el hecho de que pueda admitirse este motivo entre los factores que provocaron la creación de estas inusuales tragedias no quiere decir que sea el *único* motivo, ni que esta interpretación deba considerarse suficiente. Como analizamos en la primera sección de nuestro estudio, la tragedia constituye un acontecimiento de inmensas proporciones para su tiempo y su cultura, que se producía en un contexto eminentemente político, acompañada por aspectos religiosos y sociales de inmensa magnitud. Las representaciones formaban parte de un gran evento colectivo centrado en recordar al ciudadano el grupo al que pertenecía. Es preciso tener presente que el poeta en ningún momento dejaba de ser también un ciudadano, un miembro de la *polis*: la tensión entre los ámbitos “*polis / oikos*” late bajo el espíritu de transgresión de toda tragedia precisamente por constituir su principal y más inmediato referente. La *polis* emerge como representación del grupo al que el individuo – identificado en su intimidad con el ámbito del *oikos* – se siente (o debería sentirse) orgulloso de pertenecer. Cuando en la tragedia se enfrentaban ambos espectros de identidad, el espectador contemporáneo habría de establecer necesariamente la conexión con su realidad externa al teatro, esa donde también convivía con esos dos conceptos como cimiento de su existencia y su papel en la sociedad<sup>318</sup>.

Por ello, resulta poco menos que inverosímil imaginar que un poeta fuera totalmente ajeno a esta situación en el momento de planear y escribir las obras que vería representadas durante la festividad correspondiente. Recordando las palabras de Meier, es difícil suponer que la política pudiera aparecer y desaparecer del escenario de forma brusca, al tratarse de un entorno tan imbuido por ese aspecto<sup>319</sup>. Aunque no se tratase de una cuestión establecida de forma oficial, ni de un requisito primordial para la profesión de dramaturgo, existía esta concepción del “*poeta didáskalos*”<sup>320</sup>, según la cual el escritor de tragedias siempre procuraba

---

317 Véase el caso, mencionado anteriormente, de Frínico y su *Captura de Mileto*, cuya escenificación de un aspecto demasiado reciente y – parece – con excesivo tinte de patetismo habría movido a su audiencia a rechazar abiertamente la obra.

318 Véase Hall (2010: 97): “the characters who populate tragic texts are products of a citizen centred world view”.

319 Véase Meier (1993: 58), citado en el Capítulo II.

320 Véase Aristóteles (*Poética*, 1449a, 1). Griffiths (2006: 47) apunta el hecho de que, precisamente debido a esta implicación del poeta en su propia obra y en el mensaje que transmitía, el trágico era a su vez el director

transmitir un mensaje que trascendía la simple ambición de contar una historia (más o menos llamativa e impresionante) y ganar la competición en la que participaba. Es por esto que consideramos que la interpretación más coherente con los presupuestos sociales y estéticos de la propia época de Eurípides es aquella que tenga en cuenta la realidad externa en cuyo marco se desarrollaron las representaciones de estas peculiares tragedias. Consideramos que las motivaciones que Eurípides tuviera para dar este significativo paso adelante en la exploración de innovaciones dramáticas habrían de tener alguna relación con la progresión que vivía su realidad externa. Esta realidad corresponde a Grecia y, más concretamente, a Atenas – patria natal del poeta y lugar donde desarrolló toda su carrera profesional; y corresponde también a un momento histórico específico de suma relevancia para Atenas (y por tanto, para Eurípides).

En el presente capítulo se propondrá una interpretación de este tipo ideológico para las tragedias metaespectaculares y su particular e innovadora técnica dramática; para ello, en primer lugar, se procurará delimitar el marco cronológico en el que pueden circunscribirse estas tragedias, con el objeto de establecer un paisaje histórico concreto al cual debemos prestar atención. A continuación, se llamará la atención sobre aquellos acontecimientos de mayor relevancia, así como las implicaciones sociales y el impacto sobre la población que habría tenido este contexto histórico concreto, bajo el que se escriben y estrenan las tragedias metaespectaculares: como se verá, se trata de un período gobernado por el aspecto de la guerra del Peloponeso. También realizaremos un examen detenido de las otras tragedias de Eurípides que, por cuanto se deduzca a partir de la delimitación cronológica, fueron compuestas y estrenadas en este mismo contexto, con el propósito de esclarecer si las innovaciones dramáticas destacadas en las obras metaespectaculares formaban parte de una tendencia más amplia en la factura eurípidea correspondiente a esta etapa cronológica. Un análisis detallado y en profundidad de los grandes motivos literarios destacables en estas tragedias supondrá la base para comprobar si es posible establecer una relación entre los mecanismos de representación simbólica en estas piezas, altamente ligados a la expresión de la violencia y el funcionamiento de los individuos en torno a ella, y este contexto histórico inmerso en un conflicto bélico de grandes proporciones.

#### ***Algunas notas sobre cronología y datación de los dramas. El contexto de la Guerra del Peloponeso.***

Para poder investigar el posible vínculo que existiría entre los dramas euripídeos

---

de la representación. También Croally (1994: 22) habla sobre el “especial prestigio y autoridad” de la tragedia en Atenas, y comenta más adelante (1994: 44) “as civic discourse discourse, it potentially produces ideology”.

estudiados y su realidad histórica, es preciso establecer los límites cronológicos en los que se encuentra nuestro objeto de estudio con cierta precisión. Esto no quiere decir que pretendamos hallar una correlación exacta con los acontecimientos ocurridos en los años correspondientes a la tragedia eurípidea, a través de referencias totalmente explícitas, o que se comprenda que la composición de una tragedia únicamente responde al objetivo de llamar la atención sobre grandes hitos políticos o militares ocurridos fuera del teatro. Esto sería incompatible con el tipo de discurso de la tragedia, que, como bien explica Hall, es antes un reflejo de los deseos, las inquietudes y las evocaciones de un pueblo que una imitación efectiva de su experiencia vital<sup>321</sup>. Sin embargo, como se quiso demostrar al comienzo de este trabajo, el discurso simbólico de la tragedia expande las posibilidades de interpretación de su contenido, permitiendo que la conexión con la realidad contemporánea se establezca de modo sutil, sin perder el equilibrio propio del espectáculo. El texto de una tragedia ha de entenderse siempre como un elemento que se encuadra en un determinado contexto y depende de él para existir. Por estos motivos, el momento histórico en que se inscribe su estreno es siempre relevante, aunque, dados los parámetros poéticos del lenguaje trágico no exista una excesiva explicitud, que destruiría el efecto sugerente y simbólico de la función poética.

El debate de la datación es probablemente uno de los más espinosos con respecto a Eurípides, debido en parte al mayor número de piezas completas que se conservan. No es nuestra intención traer una respuesta absoluta a tan compleja cuestión; no obstante, sí realizaremos una breve síntesis de las conclusiones que parecen ser de una mayor relevancia para nuestros propósitos, así como de aquellas opiniones que compartimos dentro de este debate. Más adelante retomaremos esta cuestión para incluir ciertas observaciones propias que nos llevan a posicionarnos de este modo.

Una gran ventaja marca el comienzo para nuestra investigación: *Helena*, *Andrómeda* y *Orestes* son tres de las tragedias cuya fecha de estreno podemos dar por segura gracias a la información ofrecida por argumentos y escolios<sup>322</sup>: las dos primeras se sitúan en el año 412, y habrían competido juntas en el certamen correspondiente a las fiestas de ese año<sup>323</sup>; *Orestes* por su parte corresponde al año 408. Esto significa que tres de las cinco obras que nos ocupan corresponden a un momento extremadamente tardío en la trayectoria del poeta. A partir de esta valiosa información, los datos de innovación sobre la métrica y el crucial

---

321 Véase Hall (2010: 110).

322 Escolio a *Tesmoforías* (v. 1012) y a *Ranas* (v. 53) para *Helena* y *Andrómeda*; el segundo argumento de *Orestes* ofrece la necesaria noticia para esta última.

323 Una interpretación notablemente extendida del fragmento fr. 114 – fundada, a su vez, en un escolio a Aristófanes, *Tesm.*, v. 1065 – considera que *Andrómeda* habría de ser la que encabezaría las tres obras presentadas por Eurípides, por su referencia al momento en que clarea el día. Véase Webster, “The Andromeda of Euripides” (1965).

factor de la introducción de resoluciones en el trímetro yámbico dan razones suficientes para considerar, haciendo uso de una extremada cautela, que tanto *Ión* como *I.T.* se encontrarían en un estadio cronológico muy próximo a las tres anteriores, especialmente al 412 de *Helena y Andrómeda*<sup>324</sup>.

Numerosos trabajos han profundizado en los sutiles matices con los que contamos para ofrecer una propuesta más exacta para el año de estreno de *I.T. e Ión*. En el caso de *I.T.*, existe un relativo acuerdo en situarla entre los años 414 – 412, acogándose esta hipótesis tanto a los datos métricos como a las semejanzas que muchas escuelas advierten entre esta pieza y las conocidas del 412<sup>325</sup>; Wright ha defendido en su citado estudio la posibilidad de que incluso compitiera como parte del mismo “lote” junto a *Helena y Andrómeda*, entendiendo que el hilo conductor sería la presentación de grandes innovaciones sobre los esquemas míticos esperables. La razón de rechazar esta teoría reside en el juicio de que, precisamente por la inmensa semejanza que es posible advertir en estas piezas, la presentación de las tres unidas habría de aburrir al espectador y estar fuera, por tanto, de los planes de Eurípides<sup>326</sup>. En cualquier caso, es prácticamente unánime la opinión de considerar que el estreno de *I.T.* debió darse, como resumió Willamowitz, en una fecha “no anterior al 415”.

Una mayor diversidad de opiniones tiende a encontrarse en cuanto a *Ión*. Algunos estudiosos la sitúan en una franja de extrema proximidad con las restantes tragedias metaespectaculares; Webster, por ejemplo, la sitúa en el mismo año 412, desempeñando así el papel de tercera tragedia que competiría en ese certamen, y no son pocos los estudiosos que comparten esta idea<sup>327</sup>. En cambio, otros la han entendido y defendido fervientemente como pieza de época anterior, aunque tampoco muy alejada en el tiempo (una vez más, los argumentos métricos llevan a descartar esa posibilidad): es el caso de Goessens y la

---

324 Nos basamos ante todo en el estudio de Galiano, “Estado Actual de la cronología en tragedias de Eurípides” (1968), que recoge los presupuestos de diversos estudiosos (Webster, Zielinski) que atienden a criterios también diversos para la métrica, nos guía sobre todo Cropp & Fick “Resolutions and chronology in Euripides: the fragmentary tragedies” (1985).

325 El mejor resumen de los argumentos de tipo estilométrico apoyados por aspectos literarios para esta datación puede hallarse en Kyriakou (2006: 39 – 40).

326 Tal vez lo más interesante de la teoría argumentada por Wright sobre estas tres obras entendidas como una trilogía (Wright 2005: 329) es que otorga una mayor importancia a la “íntima conexión” entre estas tragedias que a su efectiva presentación como trilogía en el mismo año de certamen, como aclara más adelante el mismo Wright (2005: 386).

327 Lesky (2001: 332) afirma, dentro de sus conjeturas, que “no puede hallarse cronológicamente a gran distancia de *Las Fenicias*”. Galiano (1968: 351 – 2) también considera que esta es la opción más plausible.



denominada “escuela belga”, que proponen fechas cercanas al 419<sup>328</sup>. Sin embargo, hemos de reconocer que esta última no es una opinión muy aplaudida, en parte por el poco crédito que, desde hace varias décadas, ha querido darse a esta escuela filológica en la cuestión cronológica eurípidea, al entenderse que, si bien sus aportaciones son desde luego meritorias, tienen una peligrosa tendencia a la exageración del elemento histórico, anecdótico y biográfico para realizar sus interpretaciones<sup>329</sup>. Por otra parte, la misma similitud con *I.T.* y *Helena* que lleva a entenderla como parte de una misma y novedosa “corriente de creación” en el teatro de Eurípides lleva a deducir que no pudieron pertenecer a periodos tan distintos de la vida profesional del poeta. En definitiva, es en la actualidad el juicio más aceptado fechar el estreno de *IÓN* en la misma franja estrecha que *I.T.*, quizá con un poco más de laxitud en la fecha “ante quem”, abriendo el espacio a los años 416 – 412.

Aun reconociendo las dificultades de la precisión en esta problemática, creemos poder sacar una conclusión muy relevante – y bastante clara – de este compendio de datos de distintas clases. Es posible reconocer que todas estas tragedias son obras tardías, y también que todas ellas pueden situarse en los años finales del importantísimo conflicto que enfrentó a Atenas con Esparta, la Guerra del Peloponeso. Y todas parecen haberse estrenado en algún momento cercano al final de la etapa conocida con el nombre de “paz de Nicias” (tregua firmada entre espartanos y atenienses por un período de diez años, aunque quebrada al cabo de solo siete desde el acuerdo), así como al desastre de Sicilia y la última fase de la guerra (la guerra de Decelía), con la consiguiente derrota catastrófica de los atenienses. Este era el telón de fondo en la realidad para las representaciones: en todos los años en que estas tragedias se presentaron a concurso, el espectáculo se realizó ante una *polis* en guerra.

Es una afirmación admitida por la inmensa mayoría de los historiógrafos actuales de la Antigüedad que la Guerra del Peloponeso fue una conmoción de inmensas proporciones tanto para una como otra de las partes enfrentadas, Atenas y Esparta, así como un punto de inflexión en la historia de la civilización griega<sup>330</sup>. En el aspecto que más afecta e interesa a nuestro estudio, hemos de enfatizar que esta guerra marcó el alcance del clímax y, más tarde, el fin de la hegemonía ateniense, así como a una importante crisis moral en el pueblo de Atenas. Cabe destacar que la franja en la que, según todas las deducciones admitidas, nos estaríamos moviendo (416 – 408) corresponde a un periodo particularmente delicado del conflicto. Se trataría para empezar de los últimos años de la tregua acordada en el 421, años

328 Los presupuestos de la escuela belga y otros estudiosos (Owen) a favor de la fecha cercana al 419 son recogidos por Galiano (1968: 351). En esta línea se posiciona también García Gual (2007: 207).

329 Véase Galiano (1968: 325).

330 Véase Espelosín (2001: 193): “La guerra del Peloponeso constituye seguramente el conflicto bélico más importante que se libró dentro del mundo griego, tanto por sus dimensiones (...) como por la violencia exhibida por ambos contendientes que alcanzó en muchos momentos cotas difícilmente superables”.

en los que sabemos que se vivía una profunda tensión al encontrarse el ambiente dominado por la certeza de que, tarde o temprano, se reanudarían las hostilidades con Esparta<sup>331</sup>. Atenas encontraba demasiados frentes abiertos entre las fuentes de rebelión contra su poder y su totalitaria actitud; su economía se había desgastado profundamente a causa de quince años de enfrentamientos brutales, invasiones, asedios y batallas que solo podían sufragar a costa de imponer tributos a sus estados subordinados, enfrentándose, como consecuencia inevitable, al descontento y, en ocasiones, a problemas con la obediencia de estos últimos<sup>332</sup>.

Dos acontecimientos históricos concretos son de especial relevancia en este breve periodo de tiempo para la historia de la polis ateniense: la invasión de Melos y el desastre de Sicilia. Ambos eventos son relatados por Tucídides en su *Historia de la Guerra del Peloponeso*<sup>333</sup>. La fiabilidad del relato de Tucídides sobre la expedición ateniense en el año 416 contra la pequeña isla egea de Melos ha sido discutida, ya que su carácter literario lleva inevitablemente a pensar en una exageración de la realidad<sup>334</sup>. Sin embargo, aun reconociendo que la fuente es un texto literario y, por tanto, tiene un componente hiperbólico un tanto evidente, creemos poder afirmar que el conflicto de Melos es el reflejo de una honda crisis moral en la sociedad ateniense con respecto a la situación de guerra. La expedición contra los melios formaba parte de los movimientos secundarios que ejercían los dos grandes rivales mientras duraba su tregua y, en apariencia, no sostenían hostilidades directas el uno contra el otro; el hecho de que el historiador le dedique tanto interés e intensidad al relato de este episodio hace pensar en que la forma de proceder durante la invasión debió de parecer, al menos, a una parte de la población ciudadana de Atenas, un acto desproporcionado en el que la asimetría de poder era evidente, y en cierto modo, censurable<sup>335</sup>. Como en todo momento de pausa durante la guerra, las partes implicadas

---

331 Esta tensión y esta certeza había estado marcada desde el comienzo de la tregua – en principio firmada por un periodo de diez años –, por la constante realización de múltiples movimientos en los que tanto Esparta como Atenas se veían implicadas de forma secundaria, mostrando su apoyo a diversos estados subsidiarios que desataban luchas entre ellos (destaca la batalla de Mantinea del año 418). Véase Powell (1988: 179), Domínguez Monedero & Pascual, (2007: 279 – 80). Por su parte, las propias motivaciones de ambos bandos para decidirse a firmar la tregua – advertidas por Nicias según Tucídides, *Hist.*, VI, 10.2., – demostraban la fragilidad de la misma.

332 Véase Domínguez-Monedero & Pascual (2007: 274).

333 Tucídides, *Hist.*, V., 84 y VI., 94, respectivamente.

334 Para una discusión profunda y detallada acerca de cuál es el nivel de realidad que esconde el diálogo del historiador Tucídides, así como cuáles serían los propósitos e intenciones que moverían al autor a otorgar este nivel de relevancia al episodio, véase Powell (1988: 180 – 4).

335 H. Law (Law 1919: 140) destaca el hecho de que los melios tuvieran condición neutral en el conflicto como factor definitorio de la crueldad de su anexión, al no respetar Atenas ese carácter neutral. Acerca de la

sufrían y sopesaban los estragos del conflicto. El rechazo con que se recibe el ataque a los melios, según puede deducirse precisamente de la amplificación tucididea del episodio, esconde con toda probabilidad la inquietud de una población ateniense en la que el desánimo comenzaba a vencer por encima del orgullo imperialista y militar, haciendo que las miradas se posaran cada vez más en los vencidos (y en la derrota, como otra de las terribles posibilidades).

Por su parte, desde este mismo punto de vista de la moral colectiva, la expedición de Sicilia en el año 415, misión con la que Atenas planeaba recuperarse por completo de los daños que acarreaba desde el comienzo de la guerra, regresando por fin a la cúspide de las potencias griegas y asegurando así de nuevo su papel hegemónico como claro vencedor frente a Esparta, supuso en cambio el golpe más desastroso que habían conocido los atenienses en todos sus años de combate. Las noticias que llegaron sobre lo que había partido como una marcha hacia la victoria segura y épica fueron devastadoras; hablaban de líderes asesinados o huidos a ninguna parte, de una emboscada insuperable en Siracusa, de una pérdida astronómica de recursos, barcos y hombres<sup>336</sup>. Como resume Espelosín, en aquella misión que iba a resolverse en un impecable golpe sorpresa y terminó por alargarse dos años más (hasta el 413), “no solo se habían comprometido los mejores recursos humanos y materiales, sino también las principales esperanzas” (2001: 197). Es difícil imaginar que el pueblo ateniense superase un golpe como este en cuestión de días, sobre todo después de que, mientras ellos esperaban aquella noticia que de nada los iba a salvar, las hostilidades oficiales con Esparta se hubieran reanudado. Otra vez la guerra lo era todo; y Atenas no se hallaba en absoluto en una buena posición para este regreso.

### ***Tragedias en guerra, y la guerra en las tragedias***

¿Qué grado de influencia llegaría a tener esta delicada situación política entre los años 416 y 408 sobre los espectáculos trágicos estrenados en estas fechas? La relación entre el teatro de Eurípides y la guerra ha sido estudiada en numerosas ocasiones, reconociéndose que, como motivo en su imaginario poético, se torna cada vez más importante y también más evidente a medida que el tiempo avanza en muchas de sus obras conservadas; el ensayo de Gilbert Murray *Euripides and his age* (1913) constituye uno de los primeros y más completos ejemplos de estudio sobre la conexión entre la obra eurípidea conservada y la realidad histórica en cuyo contexto se fue desarrollando, ofreciendo a la guerra un espacio

---

significación histórica de la expedición de Melos como síntoma de la actitud de Atenas en cuanto a política exterior en este momento crítico de la guerra, véase Domínguez-Monedero & Pascual (2007: 284 – 5).

336 Sobre la emboscada de Siracusa y las pérdidas atenienses, véase Espelosín (2001: 196).

especialmente relevante<sup>337</sup>. En efecto, teniendo en cuenta que la práctica totalidad de su producción (desde el estreno de *Medea*, en 431) se llevó a cabo mientras se desarrollaba la Guerra del Peloponeso, resulta sencillo llegar a la conclusión de que la realidad contemporánea de Atenas condicionó la elección de temas y argumentos cada vez más centrados en el aspecto bélico por parte de Eurípides. La citada escuela belga de filología clásica realizó grandes avances en esta línea, siendo su máximo exponente el libro *Eurípide et la Guerre du Peloponèse*, de Edouard Delebecque (1951).

Sin embargo, muchos de estos estudios – como hicieron notar otras líneas de investigación en tragedia, historia y literatura griegas – muestran una necesidad excesiva de vincular absolutamente todas las tragedias (y prácticamente la totalidad de sus elementos peculiares o sorprendentes) con referentes contemporáneos. El problema de esta práctica, además de que conduce de modo inevitable a la inexactitud, ya que se acaban forzando las interpretaciones de los textos para que “cuadren” con hechos específicos dentro de la historia conocida, es que obvia aspectos esenciales de la tragedia como fenómeno estético, cultural y social. Aparte del contexto competitivo del certamen sobre el que ya hemos hecho hincapié, no puede olvidarse que el discurso de la tragedia es de carácter simbólico, por lo que parte de su expresión ha de ser necesariamente ambigua al igual que sus referentes. Todo símbolo tiene en su definición la obligatoriedad de dar lugar a interpretaciones diversas; por lo tanto, no parece plausible considerar que Eurípides limitase todos los referentes de su poética al único aspecto de los acontecimientos contemporáneos, ni tampoco que estos resultaran tan evidentes como para llamar la atención de forma inmediata y absoluta de todo el público ante el que se presentó.

Además, es preciso tener en cuenta que la guerra, así como el dolor que implica y su capacidad para sacar la peor bilis y los peores instintos del ser humano, es un motivo literario que llega a incluirse entre los tópicos más frecuentes de la Antigüedad, especialmente en el universo trágico<sup>338</sup>. Dentro de esa poética literaria y ese tratamiento del tópico bélico, la guerra de Troya es el instrumento de representación icónica de los rasgos que identifican el horror y la crueldad del combate, así como de sus consecuencias devastadoras para uno y otro bando, y para la Humanidad en general. Además, el género trágico establece por convención un contexto en el que la expresión abierta de los sentimientos del individuo se permite y potencia<sup>339</sup>. Esto significa que, en el marco de la representación de estas obras, en ningún caso se comprendería como sorprendente el clamor contra la guerra o la llamada al cese de la misma, ni tampoco habría de resultar intolerable la alusión con términos profundamente despectivos y reprobatorios a los que

---

337 El tema se desarrolla de forma especialmente exhaustiva y cuidada en el capítulo V de esta monografía;

Murray (1966: 84 - 112).

338 Véase Allan (2008: 6 - 7).

339 Véase Hall (2010: 107).

pretenden mantenerla.

Sin embargo, sí compartimos la idea de que un vínculo, así como un mensaje ideológico relacionado con esa realidad bélica contemporánea de Atenas en aquellos años subyacería en la composición y presentación de las tragedias correspondientes a esta época. Entre otros motivos, como apunta Hall, la guerra alcanzaba este nivel de tópico frecuente en la tragedia y resultaba tan efectivo como tema recurrente también gracias a la conexión que con ella podría establecer un público que la vivía en su cotidiano pasar de los años, una audiencia constituida en gran parte por hombres que habían experimentado y sufrido el combate directo, así como por otras personas que conocían de primera mano las consecuencias de los conflictos y cómo afectaban a la normalidad de sus vidas<sup>340</sup>. Tan solo consideramos que es preciso comprender que este mensaje se deslizaría de una forma mucho más amplia y sutil. En este sentido, nos acogemos al estilo de interpretación del ya mencionado Gilbert Murray, quien, a pesar de su cadencia romántica y a su juicio en ocasiones demasiado subjetivo, ofrece de un modo claro y certero la idea de que la guerra del Peloponeso habría dejado un poso emocional en la manera de concebir el mundo de la gran mayoría de la población ateniense, entre ellos Eurípides. Por esta razón, su producción se ve afectada por esta sensación de “amargura de la guerra” (“embitterness of the war”, Murray 1913: 114-5), que tiñe de una mayor oscuridad, desazón y melancolía las piezas que escribe y presenta bajo estas circunstancias históricas. Esta huella amarga se puede percibir sobre todo en las *elecciones* de Eurípides sobre el material procedente de la mitología a la hora de construir sus planteamientos; tanto la preferencia por los argumentos inscritos en grandes ciclos bélicos – con la guerra de Troya a la cabeza – como su reiterada inclinación por el ámbito de los vencidos y los débiles como protagonistas [y centro] para el desarrollo de la acción trágica. Brillante ejemplo de estas repetidas elecciones son *Andrómaca*, *Hécuba*, o *Las Suplicantes* (ubicadas entre el 427 y el 424 según la mayoría de hipótesis más sólidas<sup>341</sup>) y más adelante *Las Troyanas* (fijada en el 415 gracias a la información ofrecida por uno de sus argumentos<sup>342</sup>).

Sin embargo, dentro de esta reflexión que reconoce un importante influjo de la guerra contra Esparta en las obras estrenadas durante esta época, tienden a tratarse de forma totalmente separada las piezas metaespectaculares, precisamente porque se entiende que no constituyen en modo alguno obras vinculadas con la realidad, sino todo lo contrario. El propio Murray – quien resulta bastante más cauteloso y juicioso que muchos expertos a la

---

340 Véase Hall (2010: 109).

341 Se encuentran incluidas en el “Segundo Grupo” de tragedias eurípideas establecido por Webster (1967: 116 – 162) y reconocidas en este lapso de tiempo por todos los estudiosos tenidos en cuenta por Galiano (1968: 355), en su estudio ya citado, así como por el mismo Galiano en su análisis personal.

342 Κατὰ τὴν πρώτην καὶ ἐνηκοστὴν ὀλυμπιάδα (...) τούτου δεύτερος Εὐριπίδης ἦν Ἀλεξάνδρος καὶ Παλαμήδης καὶ Τρώασι καὶ Σισύφῳ σατυρῖκῳ. (Aelio, *Var. Hist.* II. 8).

hora de juzgar el carácter y el género de estos dramas de Eurípides<sup>343</sup> – habla de dos vertientes distintas a partir del estreno de *Las Troyanas*.

“Estas piezas posteriores al año 415 pueden agruparse en dos familias. Una, las de imaginación y romanticismo [*fancy and romance*], en las que el poeta parece alejarse intencionalmente de la realidad: Ifigenia entre los Tauros, Helena, y Andrómeda, aventuras extrañas que acontecen en mares distantes y acaban en un feliz desenlace. Otra, las verdaderas tragedias, apegadas a la realidad inmediata y que descubren crudamente los abismos de la humana naturaleza”<sup>344</sup>.

Más allá del empleo original de términos como “*fancy and romance*” en oposición a las tragedias auténticas, que muestra la concepción de estos dramas apartada del género trágico, tan extendida en la tradición filológica, Murray subraya la “lejanía de la realidad” presente en estas obras. La situación en espacios y tiempos remotos, e incluso en situaciones tan profundamente distantes de las conocidas y reconocibles en el mito tradicional, conduce a considerar que existe una intención deliberada de establecer un distanciamiento con la realidad, y en especial con la parte más miserable de esta última, asociada a las consecuencias de la guerra. El propio final feliz se entiende, dentro de esta lógica, como un factor poco realista, frente al crudo pesimismo que envuelve las conclusiones de otras obras pertenecientes al período (tales como las mencionadas *Hécuba* o *Las Troyanas*). Sin embargo, comprender un grupo de piezas en esta línea puede provocar ciertos problemas de coherencia con el resto de la obra conservada. Si tanto estaba impresionando el conflicto con respecto a la creación del dramaturgo en esta época, ¿cómo podría, sencillamente, dejar de lado esta sensibilidad para componer piezas que no se vieran afectadas en absoluto por ella? Este problema se ha intentado resolver por medio de la teoría “escapista”, según la cual Eurípides se habría visto impactado por los efectos y la crudeza cada vez mayor de la guerra hasta alcanzar un punto de decepción que lo habría llevado a buscar la evasión del conflicto más que el clamor contra el mismo. Se trataría, por tanto, de piezas cuya intención sería precisamente alejar al público del dolor y la angustia provocada por la guerra. García Gual resume de la siguiente manera los preceptos de esta teoría en su ya citado trabajo *Historia, novela y tragedia*:

“Desde *Las Troyanas* a *Ifigenia en Áulide*, son numerosas las obras en las que el dramaturgo (...) clama contra la guerra, contra la crueldad y la ambición insensata, en un afán pacifista. Pero Eurípides va perdiendo cada vez más la esperanza en un mensaje que pueda aprovechar a la ciudad y ser oído de sus conciudadanos de Atenas y (...) trata de encontrar una felicidad más asequible en el retiro, en la

343 Véase Capítulo I, Estado de la Cuestión.

344 Murray (1966: 112)

felicidad cotidiana, al margen de los ideales que la realidad hace quiméricos”<sup>345</sup>.

Así pues, esta teoría entiende que Eurípides habría sufrido una suerte de evolución, desde la profunda confianza en el honor y la victoria de su pueblo – asociada a los dramas entendidos como patrióticos o de exaltación ateniense, tales como *Los Heraclidas* – hasta la preocupación y la denuncia del horror producido por la guerra, para finalmente llegar a una honda desilusión y a la búsqueda de un teatro escapista, enlazado con un carácter escéptico que se habría ido acentuando, entre otros motivos, por su desilusión con el ser humano al ver las atrocidades que continuaba cometiendo, ajeno a los avisos del universo. Se explicaría también como una estrategia dramática para situar al espectador lo más lejos posible de la actualidad la elección del poeta de los espacios remotos, como la tierra táurica en *I.T.*, o el Egipto de *Helena* o la búsqueda forzada de un final feliz que teñiría al argumento del carácter liviano de las fantasías amorosas. La comparación con la Comedia Nueva, género que más adelante aparecería y en el que la motivación evasiva también se reconoce de forma abierta, ha supuesto una razón añadida para que muchos estudiosos apoyen la teoría del Eurípides de intenciones escapistas<sup>346</sup>.

El principal problema que encontramos para la defensa de esta posición es, una vez más, una cuestión de incoherencia con el contexto en que estos dramas fueron presentados. Esta “felicidad cotidiana” de la que hablan Di Benedetto y García Gual no se ajusta en absoluto al horizonte de expectativas del planteamiento trágico. Además, para que tuviera un auténtico fundamento el paralelismo entre la evolución de las emociones de Eurípides con respecto a la guerra, desde la denuncia hacia el desencanto, y la evolución que su obra sufriría, desde el antibelicismo hasta el escapismo, parece necesario que unas obras y otras se encontraran más alejadas en el tiempo. En otras palabras, que la cronología también apoyara esta evolución; sin embargo, obras tan supuestamente dispares en cuanto a las motivaciones emocionales de Eurípides respecto a la guerra se hallan sumamente cercanas. Por ejemplo, la proximidad entre *Las Troyanas*, una de las piezas reconocidas de modo más indiscutible como antibelicistas, e *Ifigenia entre los Tauros*, supuestamente escapista, no hace más que reafirmarse a medida que avanzan los estudios en profundidad sobre el aspecto cronológico<sup>347</sup>: ¿poco menos de un año le habría bastado al trágico para pasar del ansia de protesta al deseo de evasión?

---

345 García Gual (2006: 2179. El autor hace referencia a su vez, como fundamento para su reflexión a Di Benedetto (1971: 247), quien habla de “poesia di evasione ed esasperazione del pathos in senso elegiaco” así como de esta tendencia evasiva como representación de lo que él denomina “nuova lirica euripidea”.

346 Véase nuevamente García Gual (2006: 218).

347 Véase Marshall (2000: 123): “the figures of Cropp and Fick do put *IT* closer to *Troades* than to *Helen*”.

Es posible considerar, por supuesto, que la transición fuera algo más compleja que esa brusca sustitución de un sentimiento por otro con respecto al conflicto, y que existieran todas esas pulsiones, denuncia, irritación y hartazgo, mezcladas en el ánimo de un hombre de gran sensibilidad que vivía inmerso en esa guerra recrudecida. Sin embargo, resulta todavía más chocante entender de modo escapista las tragedias metaespectaculares cuando, tal y como hemos podido demostrar a lo largo de la sección anterior, se trata de obras en las que la violencia constituye un elemento fundamental en la construcción de la trama y del discurso, un foco de interés hacia el público y motor de la acción que desarrolla el camino que han de seguir los personajes, marcando sus caracterizaciones y su evolución sobre la tragedia. Curiosamente, este papel central de la brutalidad en la construcción de la obra es un aspecto que sí tienen en común las tragedias metaespectaculares y estas otras tragedias, cercanas a ellas en el tiempo, y sin duda antibelicistas, tales como *Las Troyanas* o *Hécuba*, que revisten una profunda carga de violencia estructural y tiñen de brutalidad los virajes de su argumento, sus versos y sus cantos corales. De hecho, con anterioridad se ha comentado el caso de *Andrómaca* (426 a.C.) como uno de los precedentes básicos en cuanto a la explotación de recursos innovadores en la dramaturgia de Eurípides con propósitos de expresión de la violencia; es interesante comprobar que esta tragedia no solo supone un punto de inflexión en cuanto a la nueva / mayor expresión de la brutalidad por parte del poeta, sino también constituye la primera pieza cuyo tenor antibelicista lleva a establecer un vínculo inevitable con el contexto bélico en que se estrena<sup>348</sup>.

Una vez más, creemos que puede resultar esclarecedor analizar qué papel jugarían las piezas estudiadas dentro de su propio contexto, en este caso literario, en vez de interpretarlas como un conjunto aislado y completamente diverso de sus obras vecinas. Para ello, parece interesante dar un rápido vistazo a las obras que – por cuanto sabemos – se estrenaron en las proximidades de las tragedias metaespectaculares: en concreto, el grupo conocido como “Trilogía Troyana” estrenada en el 415 (*Alejandro*, *Palamedes* y *Las Troyanas*), *Heracles*, cuya datación también suele situarse cerca de este año, y la fragmentaria *Antígona*.

### ***Una rápida perspectiva sobre La “Trilogía Troyana”***

Existe constancia de cuáles fueron las tres tragedias que Eurípides presentó al concurso de las Grandes Dionisias en el año 415<sup>349</sup>. Se trata del conjunto denominado por los estudiosos “trilogía troyana” (entendiéndose por trilogía el grupo de tres obras trágicas

<sup>348</sup> Véase Murray (1966: 88) para el alto grado de interés que tiene la contextualidad de los comienzos de la Guerra del Peloponeso a la hora de estudiar la fecha (e incluso el lugar) de estreno de la tragedia *Andrómaca*



presentadas al certamen, con una importante distancia del concepto esquileo de piezas conectadas de forma temática): *Alejandro*, *Palamedes* y *Las Troyanas*, junto al drama satírico *Sísifo*. Tan solo conservamos completa la última de ellas, y escasos fragmentos de las dos primeras. Sin embargo, una vez más, Murray hizo notar el interés que despierta el hecho de que estas dos obras acompañaran a una de las obras de tema bélico más impactantes y en un año cuya relevancia histórica en el marco de la Guerra del Peloponeso es fundamental:

“ One cannot but ask what the other plays were, and whether their themes were such as could stand beside this and not be shrivelled into commonplace or triviality. Fortunately, though the plays are both lost, we know something about them. They were *Palamedes* and *Alexander*; and both are on great subjects. The *Palamedes* tells of the righteous man condemned by an evil world; the *Alexander* has for its hero a slave”<sup>350</sup>.

La prudencia de Murray arroja cierta luz en su afán por focalizar la atención sobre los aspectos que, a su parecer, considera más relevantes en la factura de Eurípides. Tanto Palamedes como Alejandro constituyen protagonistas peculiares para hallarse en el centro heroico de una tragedia; allende la connotación ética impresa en el lenguaje de Murray sobre “el hombre bueno” y el “mundo malvado”, es cierto que ninguno de los dos personajes ostenta poder alguno dentro de su planteamiento argumental, y en esto se asemejan profundamente a las mujeres sobre las que pivota la historia de *Las Troyanas*. Así pues, las tres tragedias presentadas por Eurípides en el 415 serían historias protagonizadas por personajes débiles, confusos, desposeídos. En suma, personajes cuya caracterización denotaría un frágil estatus en las asimetrías de poder.

Más allá de estos esbozos superficiales, no cabe duda de que es preciso moverse con suma cautela cuando del argumento y el desarrollo teatral de las dos obras no conservadas en la trilogía se trata. Sin embargo, gracias a los excelentes trabajos de Jouan y Webster<sup>351</sup>, así como a ciertas visiones de conjunto realizadas por Scodel y Koniaris<sup>352</sup>, creemos que es

349 Las fuentes para estas noticias son el argumento a *Las Troyanas*, citado con anterioridad, ofrecido por Aelio (*Var. Hist.* II. 8) y dos escolios aristofánicos (*Avispas* 1326, y *Ranas* 842).

350 Murray (1913: 137); se cita en este caso concreto por la referencia de la primera edición inglesa, ya que la traducción en español a la que se ha recurrido con mayor frecuencia a lo largo de nuestro proyecto presenta ciertos matices discrepantes con el original inglés que consideramos demasiado relevantes para una correcta interpretación del estudioso.

351 Véase Jouan (2002: 46 – 59); y Webster (1967: 165 – 176).

352 Ambos dedican trabajos específicos al problema de la “trilogía troyana”; Scodel, *The Trojan Trilogy*, (1979); y

posible llevar a cabo una aproximación más profunda a estas obras pese a las pocas noticias que de ellas tenemos, y, sobre todo, obtener alguna información de interés para nuestros propósitos.

La considerable cantidad de fragmentos conservados ha permitido realizar un detallado trabajo de reconstrucción del *Alejandro*, siendo Webster el estudioso que mayor detalle se ha atrevido a ofrecer en esta tarea<sup>353</sup>. Eurípides habría planteado el inicio de su historia desde la perspectiva de Hécuba, quien relataría sobre el escenario los sueños según los cuales su futuro hijo constituiría la desgracia y destrucción de la ciudad de Troya, así como la posterior exposición del recién nacido para morir. Sin embargo, tras su abandono, el niño – Alejandro – sobrevive y crece como pastor sin saber nada de su familia; su regreso al entorno de la realeza troyana se debe a la celebración de unos juegos deportivos en los que el muchacho participa. Desconocido y proveniente de la baja estirpe de los pastores, el joven Paris vence a todos los demás participantes – entre los cuales figurarían otros hijos de Príamo, hermanos suyos sin saberlo. La derrota de los príncipes libres por parte de un siervo es considerada una afrenta por Hécuba y Deífobo, que en primer lugar acuden al soberano Príamo para que anule la victoria de Alejandro; tras un debate encendido entre Paris y Deífobo, Príamo mantiene el resultado favorecedor para el joven desconocido. Traman entonces Hécuba y Deífobo el asesinato del nuevo ganador, el cual se vería frustrado – aunque el ataque sí llega a producirse – precisamente por el afortunado reconocimiento de Alejandro como hijo de los reyes de Troya en el momento justo.

A pesar de la evidente falta de detalles de importancia (como cuál sería el contenido exacto del éxodo o qué tipo de perfil constituirían los miembros del coro), el hilo conductor del argumento reconstruido nos permite obtener una perspectiva que resulta sumamente interesante si atendemos al parecido estructural con *Ión*. También en el caso de *Alejandro* nos hallaríamos ante la historia de un personaje inocente expuesto nada más nacer, desconocedor de quiénes son sus verdaderos padres y su auténtico linaje. La trama también situaría a ese personaje y a su madre como motores centrales de la acción, otorgando una especial relevancia al sufrimiento de ella y a la ignorancia de él. Y también en esta tragedia asistiríamos a la planificación de un terrible asesinato por parte de la madre a su hijo, ambos sin saber el lazo que los une. La catástrofe definitiva se evitaría una vez más gracias al fortuito reconocimiento. Y tal vez no sería descabellado concluir que el final de la pieza – que a todas luces revestiría un carácter cuanto menos irónico – fuera también una suerte de *happy ending* a la manera de las obras metaespectaculares: la salvación de los inocentes y el reencuentro, al borde de la fatalidad, de los que durante mucho tiempo no se han sabido

---

Koniaris, “Alexander, Palamedes, Troades, Sisyphus: a connected trilogy? A connected tetralogy?” (1987); cabe destacar que el propio Murray también elaboró un estudio particular llamado “The Trojan trilogy” (1932).

353 Véase Webster (1967: 165 – 174).

familia y lloran ahora los años de silencio, alejados el uno del otro<sup>354</sup>.

Sobre la historia trágica que vertebraría la pieza *Palamedes* sabemos muchísimo menos. Sin embargo, parece plausible juzgar que esta tragedia tomaría – como considera Scodel<sup>355</sup> – la versión del mito de Palamedes recogida en Higino, 105<sup>356</sup>. Situando la acción en el campamento griego, Odiseo confeccionaría la falsa carta de Príamo dirigida a Palamedes, en la que le ofrece una gran suma de oro a cambio de traicionar a los griegos. La carta llegaría de manos de un frigio al que Odiseo haría prisionero y mataría una vez cumplida su misión. El juicio contra Palamedes, donde el juez “imparcial” sería Agamenón, constituiría el núcleo central de la acción en la tragedia, que conduciría a la condena y brutal ejecución de Palamedes<sup>357</sup>.

En el caso de esta segunda tragedia es, lógicamente, también mucho menos lo que podemos especular con respecto a su relación con cualquier otra obra firmada por Eurípides. Sin embargo, es posible notar dos aspectos reseñables. En primer lugar, en esta segunda pieza presentada, la catástrofe sí se produce de forma efectiva, con lo que es plausible suponer que el planteamiento y el tono se aproximase más a *Las Troyanas*. Además, llama la atención el hecho de que la historia se centre sobre la maquinación y persecución de tintes despiadados del personaje de Odiseo contra el desdichado protagonista. La acusación de traición, según Koniaris, habría de revelarse como indudablemente falsa ante el público, de forma abierta y desde el comienzo<sup>358</sup>, por lo que la tragedia se presentaría como la emboscada tendida a un hombre inocente frente a la rabia vengativa de uno más poderoso que él. No es el primero ni el único ejemplo que tenemos dentro del corpus trágico de esta caracterización poco amable del rey de Ítaca; ya en *Hécuba* aparece como intratable, soberbio y mezquino en su forma de tratar con los vencidos<sup>359</sup>. Y también en *Las Troyanas* se hace referencia a su deslealtad y olvido de los antiguos favores en tiempo de desventura.

Se ha desarrollado un extenso y complejo debate acerca del mayor o menor grado de

354 Scodel (1979: 407) considera que la obra no presentaría *deus ex machina*.

355 Véase Scodel (1979: 407).

356 Versión que es posible hallar – de forma mucho más resumida – en Apolodoro, *Epítome* III, 8.

357 Tal y como detalla Higino en la fábula donde recoge la versión del mito seguida, “aunque era inocente, fue asesinado por el ejército en pleno” (según edición de Del Hoyo & García Ruiz, 2009: 192). Existen otras versiones, según las cuales Odiseo acabó con Palamedes ayudado por Diomedes, sepultándolo en un hoyo (Dictis Cretense, 2, 15) o ahogándolo mientras pescaba (Pausanias, X, 31: 2).

358 Véase Koniaris (1987: 88).

359 Esta caracterización puede observarse de forma especialmente llamativa en el agón que sostiene con la protagonista, en el que Odiseo se reafirma en sus privilegios de vencedor insistentemente sobre Hécuba, y ni siquiera se conmueve ante la súplica de clemencia de la joven Políxena (*Héc.*, vv. 220 – 415).

conexión que mantendrían entre sí las tres obras que constituyen esta “trilogía troyana”: desde los presupuestos de Murray, que las encuentra enlazadas desde una perspectiva narrativa alegórica, hasta la rotunda visión de elementos independientes defendida por Koniaris<sup>360</sup>. Sin embargo, más allá de la comprensión del conjunto como una trilogía conectada de forma temática o no, como resume Scodel, las tres tragedias tienen un interesante punto en común que sí consideramos reseñable:

“The theme of the murder of a harmless innocent is prominent in all three tragedies; in the first play Paris' death is averted, but Palamedes and Astyanax were actually killed”<sup>361</sup>.

Así pues, se reforzaría la tendencia eurípidea de situar la violencia en el centro de las tramas argumentales y del espíritu trágico que mueve las piezas presentadas al certamen en el año 415, fecha muy próxima al estreno de las tragedias metaespectaculares.

### ***Antígona (fr.) y Heracles: la teoría del contraste***

Para continuar con nuestro propósito de realizar una observación general de cuáles serían las piezas que habrían rodeado el periodo correspondiente a las tragedias que aquí nos ocupan, volveremos a atender a los presupuestos de Webster. El estudioso considera, en su intento de proponer una cronología general del total de las tragedias eurípideas, que *Ifigenia entre los Tauros* ha de situarse en una posición muy próxima a la trilogía troyana; dentro de la franja temporal de piezas que él denomina “tercer grupo”, incluye la trilogía del 415, *I.T.*, *Antígona*, *Heracles*, y – en un rango ya posterior a su juicio – *Andrómeda*, *Helena e Ión*, así como *Las Fenicias* y otras cinco piezas no conservadas<sup>362</sup>. En su arriesgada, pero bien fundamentada propuesta, sitúa *I.T.* como pieza central de la participación de Eurípides en el año 414, acompañada por *Antígona* y *Heracles*. Dado que, como hemos visto, los datos métricos hacen más que plausible la proximidad cronológica casi inmediata entre *I.T.* y *Heracles*, parece justo considerar que el planteamiento de Webster puede ser un buen camino para seguir a modo orientativo a la hora de buscar las obras que, además de la trilogía troyana, constituyeron el contexto artístico de la etapa cronológica que transcurre entre los años 416 - 414. Aspectos internos en la estructura, desarrollo y planteamiento poético de *Heracles*, y especialmente de la fragmentaria *Antígona* a pesar de nuestro escaso

360 Véase Murray (1932: 655), y Koniaris (1987: 115).

361 Scodel (1979: 408).

362 A saber *Antíope*, *Hypsípila*, *Faetón*, *Meleagro* y *Pleístenes*; cf. Webster (1967: 163).

conocimiento de la misma, confirman el interés que ha de suscitar para nuestro estudio la observación detenida de estas dos piezas eurípideas.

El intenso patetismo que se desarrolla en *Heracles* ha conducido a muchos expertos a incluirla sin ningún tipo de duda entre los ejemplos de tragedia “pura” que llevó a cabo Eurípides<sup>363</sup>. Más allá de sus semejanzas con los otros ejemplos de esta supuesta tendencia a la tragedia auténtica (frente a otras obras que no lo serían), reconocida por la teoría crítica tradicional, son destacables los muchos elementos dramáticos que comparte esta pieza con las tragedias metaespectaculares, sobre todo en el plano de los efectos dramáticos dirigidos al mayor impacto del espectador. Para empezar, destaca la gran profusión del recurso de *metabolai*, por el cual Eurípides ejecuta un profundo giro de los acontecimientos que tienen lugar durante la pieza; la aparente brusquedad con que se imprimen los vuelcos inesperados de la fortuna sobre la acción da lugar a una estructura sorprendente, que ofrece una impresión en ocasiones criticada como poco verosímil en sus transiciones de un momento a otro de la trama<sup>364</sup>. Sin embargo, es posible comprobar que esta peculiar forma de vertebrar la pieza parece estar enfocada a poner de relieve, con un altísimo grado de intensidad, la saña, la brutalidad y el odio de hombres y dioses. Muchas de las técnicas empleadas por el dramaturgo en *Heracles* para traer este factor de la violencia al primer plano son reconocibles también en las obras metaespectaculares. Como se ha visto, en *Heracles* asistimos a la creación de un antagonista en todo novedoso para la audiencia – Lico – cuya función es representar la brutalidad dentro de su propia caracterización como personaje, al igual que ocurre con los caracteres-obstáculo de *Helena e Ifigenia entre los Tauros* (y tal vez *Andrómeda*)<sup>365</sup>. También es posible percibir cómo las intervenciones corales introducen esa tensión característica de la atmósfera pavorosa; destaca especialmente la técnica de écfrasis desarrollada en ciertos estásimos (p.e., vv. 765 – 810) situados en los momentos inmediatamente anteriores a las escenas de mayor impacto (a menudo donde la *metabolé* se hace efectiva), provocando un inmenso nivel de contraste emocional con la catástrofe. Destaca, por último, como mecanismo narratológico y mimético el relato del ἐξάγγελος sobre la matanza que Heracles, preso de la locura, ejecuta contra su familia, debido al detallismo y al grado de vivacidad en la descripción dinámica del espanto que alcanza<sup>366</sup>, así como a la inmensa relevancia estructural que esta escena traída al escenario de manos del mensajero implica sobre el conjunto de la obra<sup>367</sup>. Es factible, en suma,

363 Véase la clasificación paradigmática de Kitto (1966: 188).

364 Véase Kitto: “It is not a dramatic unity” (Kitto 1966: 235). Sobre la estructura de *Heracles* como problema literario, véase Barlow, *Structure and Dramatic realism in Euripides' Heracles*, (1982) y Griffiths (2006: 46 – 8).

365 Aspectos estudiados en capítulo III.

366 Véase Barlow (1982: 120): “[The messenger speech] does present minute detailed evidence of actions done with violent energy, and it's not romantic or sentimental”.

367 Véase De Jong (1991: 129): “The messenger speech forms the transition from the first part of the play, in which Heracles is hailed as a divine hero, to the second part, in which he becomes a vulnerable, mortal

considerar que *Heracles* y las tragedias metaespectaculares encuentren suficientes puntos en común como para juzgarse parte de una misma gran tendencia dramatúrgica, de coherente proximidad cronológica.

Los fragmentos de la tragedia *Antígona* con los que en la actualidad contamos dan a entender que, en la versión seguida por Eurípides, *Antígona* también sería descubierta en el momento de enterrar contra las leyes de la ciudad a su hermano Polinices; pero, en este caso, la ayuda de su prometido Hemón como cómplice constituiría una parte fundamental de la trama. Ambos serían arrestados en una acción que habrían tramado y se hallarían llevando a cabo conjuntamente, suponiendo este momento el clímax de la historia planteada en la pieza eurípidea<sup>368</sup>. La pareja se encuentra al borde de la catástrofe que implicaría su condena – tal y como sucede en la versión de Sófocles, divergiendo esta desgracia de formas diversas para *Antígona* y para Hemón, que no figuran como un equipo indisoluble – y lograrían evitarla, uniéndose en matrimonio. Una aparición del dios Dionisos *ex machina* comunicaría el porvenir de *Antígona* como madre de un niño llamado Meón<sup>369</sup>. Una vez más nos encontraríamos, por tanto, ante una tragedia con un final exento de catástrofe desdichada, de fuerte efectismo impreso a través de la *metabolé* y la inminente cercanía de la fatalidad, de la cual los protagonistas lograrían huir justo en el último momento.

Como ya hemos mencionado, la situación de *Heracles* y *Antígona* en la competición correspondiente al año 414 junto a *Ifigenia entre los Tauros*, ha sido una idea firmemente defendida por el profesor Webster, que elabora una reflexión acerca de los criterios que parecen guiar al trágico en este período de su trayectoria artística a la hora de escoger las piezas que presentaría juntas para un mismo certamen. Entre sus propuestas se encuentra el planteamiento de que Eurípides buscase lograr el impacto necesario en su audiencia e impresionarla por medio del contraste de efecto entre las tres obras presentadas; este sería el motivo, por ejemplo, de incluir en un mismo año piezas que incluyeran final desdichado y también piezas de final feliz. Sería lo que habría sucedido en el certamen del año 415 (una obra de conclusión irónica y salvación *in extremis*, *Alejandro*, junto a dos de final desgraciado y gran explotación del *pathos*, *Palamedes* y *Las Troyanas*); y también con los términos invertidos en el concurso siguiente en el año 414 (el objetivo esta vez sería contrastar el final feliz de *Antígona e I.T.* con la explosiva catástrofe y melancólica conclusión que cierra el

---

man”.

368 Véase Webster (1967: 181); Bañuls & Morenilla (2008: 99 – 100).

369 Véase Webster (1967: 182): “She had the assistance of Haimon and was given in marriage to him, and bore him the child Maion. The birth of Maion was presumably foretold at the end of the play and the speaker was evidently Dionysos”. La atribución de esta relación genealógica que conecta a Meón y a la pareja de *Antígona* y Hemón como sus padres parece constituir también una innovación eurípidea; véase Falcón, Fernández Galiano & López Melero (1997: 409).

*Heracles*). Webster concluye por último que *Helena*, y *Andrómeda*, que concursaron juntas en el año 412, tal vez pudieran haber sido acompañadas de *Ión* por motivos acordes con esta teoría. Tal agrupación también mostraría un alto grado de contraste al tratarse de dos piezas muy semejantes entre sí tanto en su elección de protagonistas femeninas como en el centro que ocuparían las historias amorosas para alcanzar el desenlace (*Andrómeda* y *Helena*), junto a una en la que ciertos recursos se exageran (se multiplican *metabolai* y reconocimientos, la inminencia de la fatalidad se manifiesta a un nivel mucho más peligroso), y otros desaparecen (como es el caso de la intriga en pos de la salvación<sup>370</sup>), con lo que dejaría tal vez una mayor sensación de desconcierto, que provocase un efecto ligeramente semejante al de *Heracles* frente a *I.T.* y *Antígona*.

Sin necesidad de seguir la teoría *websteriana* al pie de la letra, ni de considerar que su criterio sea enteramente acertado – pues sería absurdo negar que algunas de sus propuestas, en aras de lograr que los años y las obras cuadren, resultan en ocasiones demasiado forzadas –, sí juzgamos de interés una de las cuestiones que subyacen en este criterio para descubrir “la estrategia” eurípidea: su argumentación da por sentada la consideración por parte del trágico de todas sus composiciones como tragedias auténticas, cuyas innovaciones se habrían producido por razones de impacto espectacular dentro de los parámetros de la propia tragedia. Compartimos la idea de que la participación en el certamen en esta categoría con un grupo de tres obras concretas habría sido cuidadosamente planeada por su autor con criterios de impacto trágico sobre el público. Ciertos aspectos que, si se analizan por sí solos, sin otro contexto que la obra específica e individual, pudieran parecer sorprendentes para ser incluidos en un formato trágico – el final feliz, a la cabeza – cobran un sentido mucho mayor como parte de la idea trágica si se observan dentro de su contexto competitivo y asociadas a otras piezas con las que – como defiende Webster – pretendía provocarse una fuerte línea de contraste escénico.

### ***El Teatro de la Guerra***

Así pues, el examen de cuantos datos tenemos acerca de las obras eurípideas estrenadas en el entorno cronológico inmediato de las tragedias metaespectaculares, parece demostrar que, en varios aspectos, estas cinco obras no habrían constituido un hecho aislado dentro del conjunto de la producción de Eurípides. Sin duda, se trataría de obras

---

370 Considerando la posibilidad de que en *Andrómeda*, como se ha estudiado en el capítulo tercero, existiera también una figura antagonista construida para encarnar la brutalidad explícita, tal como Teoclímeno en *Helena*, se trataría de un elemento al que no asistiríamos en *Ión*; también el recurso del *deus ex machina* final constituiría según los presupuestos de Scodel (1979: 407) un elemento ausente en *Alejandro* (como tampoco lo hallamos en *Las Troyanas*), pero que sí hallaríamos en el *Palamedes*.

revestidas de una factura muy llamativa, y su planteamiento dramático supone un salto en las posibilidades que ofrece técnicamente el género de la tragedia; pero parece bastante razonable considerar el postulado de que esta renovación del lenguaje teatral y los recursos de impacto formase parte de una tendencia más grande en la manera de hacer tragedias del dramaturgo. Habríamos asistido a más ejemplos de tragedias cuyo final no fuese enteramente desgraciado ni incluyera muertes violentas – aunque sí la posibilidad acechante y temible de que se hubieran producido – y a una factura semejante en cuanto al desarrollo de estrategias para la expresión de la brutalidad. La combinación entre unos recursos y otros parecía ser una prioridad en esta época para Eurípides, quien la conseguiría por un lado a través de fuertes mecanismos de contraste dentro de la propia obra y también por medio de la oposición entre unas piezas y otras presentadas en el mismo año.

Este fenómeno abre una vía de interpretación que resuelve, en parte, el supuesto problema de (in)coherencia entre las obras más brutales, sangrientas y patéticas del trágico y las piezas metaespectaculares, todas desarrolladas en unas mismas inmediaciones cronológicas. Unas y otras piezas podrían encuadrarse en una tendencia semejante, cuyos pivotes centrales de motivación serían el salto de intensidad en la expresión de la violencia, por medio de diversos mecanismos de multiplicación de espectáculo, y la búsqueda de nuevas formas de garantizar la sorpresa (y mayor impacto) del espectador en cuanto a la resolución de los conflictos planteados en el contexto trágico. La necesidad de imprimir un intenso contraste entre unas maneras y otras de lograr estos dos objetivos dramáticos justificaría el desarrollo prácticamente simultáneo de estructuras narrativas que, en un principio, pudieran parecer incluso contradictorias.

Por supuesto, esto no quiere decir que, a partir del año 416, esta sea, en términos de Lesky, la “fórmula única que explique” la obra del poeta<sup>371</sup>. Cada obra sigue presentando matices y particularidades propias, en ocasiones (y según hasta qué grado de profundidad se quieran examinar) de forma prácticamente exclusiva; además, conviene recordar, una vez más, que no estamos en posesión de la totalidad de tragedias completas del autor (en algunos casos, ni siquiera de forma fragmentaria), y eso incluye también los títulos que sabemos que se estrenaron en el extenso periodo anterior a la franja cronológica que nos ocupa. Por ello, no podemos tampoco tener la certeza de que las características innovadoras que hemos avistado durante este periodo no se produjeran tal vez incluso de forma sistemática en los años precedentes y bajo circunstancias históricas completamente diversas. Sin embargo, en lo que respecta a los datos con que contamos, parece justo reconocer que la producción trágica de Eurípides en los certámenes teatrales atenienses experimentó una importante evolución que afectaba a más de un aspecto fundamental en la estructura y presentación de sus tragedias con respecto a su camino recorrido hasta el momento – motivo por el cual pasa a tener sentido hablar de “tendencia artística” – durante

---

371 Véase Lesky (1976: 390).



este complejo periodo. Es posible, como hemos visto, percibir ciertos bosquejos de estas innovaciones en obras de situación cronológica precedente; pero también se confirma que estas pequeñas “intuiciones” previas al fuerte viraje en la técnica eurípidea se desarrollan de un modo mucho más evidente en las piezas de mayor cercanía a las estudiadas (son los casos ya mencionados de *Hécuba*, o un poco más alejada en el tiempo, *Andrómaca*). De la misma manera, resulta bastante claro que las manifestaciones de esta nueva tendencia sufren un incremento en la intensidad a medida que los años – y las competiciones – avanzan en el tiempo.

Es interesante recordar ahora que todo este periodo corresponde a un momento sumamente avanzado de la guerra del Peloponeso como abrigo coyuntural del estreno de las tragedias en Atenas, y que el avance de los años corresponde a su vez al recrudecimiento del conflicto para esta polis, y a la precipitación hacia su fin definitivo. Durante estos momentos finales Atenas vive toda clase de golpes morales para su identidad colectiva como pueblo; operaciones de hostilidad encubierta durante los últimos tramos de supuesta paz con el enemigo, un desastre militar de indescriptible magnitud, la pérdida de la fe en los líderes, el fin de una tregua, la desmoralizadora ocupación del acantonamiento de Decelia por los espartanos, que acrecentaba la tensión de los atenienses al sentirse acorralados en su propia ciudad<sup>372</sup>, la constante desestabilización de las propias instituciones, un golpe oligárquico y, finalmente, la inexorable derrota después de casi treinta años de incesante pelea. Ya hemos confirmado que, aunque no sea apropiado exagerar el grado de vinculación que pueda encontrarse en los versos de una obra eurípidea y los acontecimientos históricos en los cuales se ve inmersa esta obra a la hora de ser estrenada, este contexto nunca pasa desapercibido para un fenómeno tan ligado a su realidad contemporánea como la tragedia; especialmente el caso de Eurípides parece haberse dejado impregnar por las circunstancias bélicas, y la prolongada situación de sufrimiento en que se veía envuelta la polis ateniense. En concreto, es llamativa la correspondencia entre este periodo de profunda crisis social, moral y política en Atenas con la irrupción de esta tendencia innovadora – en la que se encuadran las tragedias metaespectaculares – en el teatro de Eurípides. La siguiente tabla resume las relaciones entre el desarrollo del conflicto en esta etapa final (416 – 408) y el estreno de las tragedias eurípideas:

---

372 Para la desesperación que supuso la operación de Decelia para los atenienses, véase Bengtson (1968: 229).

EL TEATRO DE EURÍPIDES Y LA CRISIS FINAL DE LA GUERRA DEL PELOPONESO									
Año	416	415	414	413	412	411	410	409	408
Tragedias	-	Trilogía Troyana	Antígona, Heracles y I.T.		Andrómeda y Helena	-	Las fenicias*		Orestes
			Ión					[I.A., Las Bacantes*]	
Eventos relevantes	Anexión de Melos	Expedición de Sicilia: campana, preparación, marcha y derrota ateniense			Fin de la tregua (413)  Inestabilidad política en Atenas	Regreso de Alcibíades / Golpe de los Cuatrocientos y restitución democrática	Mínima recuperación de Atenas		Marcha de Eurípides a Macedonia

\* Según los escolios, acompañada de *Hipsípila* y *Antíope*

\* Fecha de posible composición, pero no de estreno<sup>373</sup>

Atendiendo a la correlación de datos sintetizados en la tabla, observamos que la crisis marcada por la expedición de Sicilia, siniestramente precedida por operaciones como la cruel invasión de la isla de Melos, y comprendida entre los años 416 y 412, coincide con lo que podríamos llamar el “período de plenitud” de las tragedias metaespectaculares. Aun asumiendo la máxima cautela que, como hemos visto, es preciso mantener respecto a la datación, es también posible comprobar que existe una línea ascendente en el grado de acumulación de recursos metaespectaculares de innovación dramaturgica, coherente a su vez con la progresión de los años a lo largo de la fuerte crisis política sufrida por Atenas y el recomenzar de las hostilidades abiertas contra Esparta. Los tímidos precedentes sentados en obras como *Hécuba* o *Electra* en años anteriores (424 – 419) habrían dado paso a una auténtica explosión de la tendencia metaespectacular, apareciendo así las grandes producciones gobernadas por el contraste emotivo en torno a la violencia como motor de la acción que puede dispararla en una dirección o en otra, así como los golpes de efecto dramaturgico y los virajes sorprendidos sobre los argumentos. Finales felices y desdichados se presentan juntos, desafiando constantemente los esquemas del público sobre qué puede esperar y qué no, la brutalidad descarnada de parte de monstruos y extraños rituales se enfrenta con la esperanza y la frágil condición humana. A estas características corresponden propuestas

373 Tanto *I.A.* como *Las Bacantes* fueron estrenadas en el año 406, una vez muerto su autor, en una

representación que corrió a cargo de su hijo o su sobrino. Sin embargo, Galiano explora varios indicios que parecen indicar que estas obras fueron escritas entre los años 409 – 8 (Galiano 1968: 354).

tales como la trilogía troyana o el grupo que conformarían *Antígona*, *I.T.* y *Heracles*; en estos conjuntos, además, todavía existe un importante nivel de convivencia con los recursos tradicionales de la dramaturgia trágica ateniense (identificables sobre todo en *Las Troyanas* y *Heracles*, seguramente, también en *Palamedes*). Estos recursos parecen funcionar ante todo para resaltar las innovaciones dentro de esta técnica contrastiva desarrollada por Eurípides en estos años.

Así llegaríamos al año 412, cuando, tras la derrota incontestable de Sicilia el verano anterior, Atenas se encontraba en una extraña latencia moral, entre la asunción de su vuelta a la guerra en una clarísima posición de desventaja con respecto al gran rival lacedemonio y el intento desesperado por reconstruirse a sí misma antes de que aquel conflicto la devorase por completo. A este momento corresponde al estreno de *Andrómeda* y *Helena*, dos de las piezas más representativas de esta tendencia. Si admitimos el probable postulado, defendido y fundamentado por Webster y Galiano, de que *Íón* cerrase la trilogía, nos hallaríamos ante un conjunto en el que las tres obras propuestas presentarían el predominio de la innovadora técnica metaespectacular. Eurípides elegiría, para estrenarse en plena resaca de la peor decisión militar tomada por sus compatriotas, la puesta en escena de tres piezas donde es central la desgracia de los seres más débiles, protagonistas del lamento y la monodia (*Andrómeda*, *Helena* y *Creúsa*), obligadas a enfrentar un destino espantoso a causa de conflictos librados entre otras potencias que se las llevan por delante en el desarrollo de sus propias batallas (sean reyes, generales o dioses). En los tres casos el dramaturgo habría querido jugar con la terrible posibilidad de que la peor de las muertes, llevada a cabo de la peor de las maneras (con saña, desprecio y odio, o incluso de parte de personas de la misma sangre presas de la ignorancia), pudiera llegar a producirse; y en los tres casos Eurípides habría ofrecido la salvación al final de la escalofriante tragedia.

Tras este impresionante despliegue de creatividad eurípidea en el certamen del 412, se suceden en Atenas numerosos vaivenes sociales siempre a merced de la guerra; entre ellos destaca el golpe oligárquico del 411, que no por fallar en sus últimos propósitos debió dejar de influir negativamente en la inestable y quebradiza moral ateniense. Entre los años 411 y 409 – siendo la fecha del 411 una opción muy probable – tiene lugar sobre la escena la representación de *Las Fenicias*, cuyo vínculo con el ambiente desapacible y tintado de desesperación de Atenas en ese momento es cuanto menos reconocible<sup>374</sup>. La obra, si bien no se halla dentro del marco de mayor innovación eurípidea correspondiente a las piezas metaespectaculares, sí mantiene la exhibición de fuertes mecanismos dramáticos cuya

---

374 Véase De Cuenca (2008: 80), en su introducción a la tragedia: “La obra refleja el ambiente de los años 411 a 409, en los que Atenas sufría las angustias de una guerra prolongada, las amenazas repetidas de asedio y los reveses y vaivenes motivados por la ambición de algunos políticos sin escrúpulos (...) La conciencia doliente de Eurípides se refleja, en éste como en otros dramas, en su insistencia en los desastres de la guerra”.

función principal es reavivar la expresión de la brutalidad; entre ellos, es destacable la duplicidad de la intervención de mensajero, y sobre todo la narración extremadamente mimética del segundo en su descripción de las tres muertes que se producen. Es además una tragedia de considerable extensión para los parámetros a los que acostumbra a ceñirse el género, lo cual anticipa una práctica que luego será posible advertir en las pocas obras que Eurípides tendrá tiempo de estrenar antes de su muerte (*Orestes*, *Bacantes*). La presencia de estos factores nos lleva a pensar que para Eurípides ya no había vuelta atrás en la corriente innovadora que en él se había impuesto, así como en su necesidad de multiplicar el impacto trágico en escena. Si a esto sumamos las constantes evocaciones al dolor de la batalla entre hermanos o el rechazo a la tiranía que es posible hallar en *Las Fenicias*, se refuerza la teoría de que el conflicto bélico habría estado estrechamente vinculado con la innovación teatral eurípidea, y con su decisión definitiva de construir tragedias de impresionante forma.

Habiendo pasado Atenas por todas estas cambiantes circunstancias, y encontrándose ya de nuevo en plena faena de guerra, intentando obtener la victoria tras una lenta recuperación militar, resulta sumamente significativo el estreno de *Orestes* en el año 408, coincidiendo con la marcha de Eurípides de su tierra natal, ya anciano y sumido en la desesperanza. La puesta en escena de la última gran tragedia metaespectacular de la que tenemos noticia<sup>375</sup> reafirma la teoría de la línea ascendente en cuanto a la aplicación de las grandes innovaciones sobre la estructura de la pieza; asistimos al enfrentamiento verbal explícito esticomímico más extenso de todos, así como a un discurso de mensajero en que se practica la fusión entre el relato extremadamente mimético de la brutalidad y el tono doliente apoyado por la métrica y el léxico trenético de la monodia. Un sutil matiz parece mudar el sentido ideológico de tal acumulación de innovaciones en esta pieza respecto a las anteriores. En ella se imprime una conclusión que, si bien exime a los personajes de la catástrofe que implica una muerte violenta efectiva, es mucho más confusa y amarga en su ironía de lo que podría esperarse de un sencillo final feliz. Esto se debe, sobre todo, a que la supuesta “dicha” de este final no responde al éxito obtenido tras el desarrollo del *mechánema* de los personajes cuya salvación anhela el espectador, a diferencia de lo que sucedía en las piezas del 412; los personajes en esta tragedia no superan por sí mismos los obstáculos precisos para obtener su salvación. Con el mismo desconcierto con que antes han sufrido e intentado defenderse del espanto caen en su propio final, como si su propia historia se les hubiera deshecho entre los dedos y ahora tuvieran que recomponerse de ese horror, sin tiempo para comprender la culminación del espanto.

---

375 El principal motivo de considerar que *Orestes* es el último título a tener en cuenta dentro de esta corriente de innovación trágica es el cambio crucial de contexto: Eurípides pasa a partir de este momento a ser un dramaturgo en Macedonia, alejado de Atenas, por lo que sus últimas producciones (*Ifigenia en Áulide*, *Bacantes*, y diversos títulos de obras que no conservamos) habrían de entenderse y estudiarse como dependientes de una influencia ideológica y artística diferente.

Todo este recorrido nos lleva a considerar que esta tendencia dramaturgica de carácter profundamente innovador en lo relativo al impacto escénico de la tragedia euripidea responde a las circunstancias bélicas que conforman su contexto de manera directa. El teatro de Eurípides es, a partir del quebradizo momento histórico que su polis atraviesa en el año 416 – y encontrando ciertos precedentes en el lustro anterior – auténtico *teatro de la guerra*; tragedia compuesta en tiempos de guerra y para un público en guerra, cuyos rasgos se vuelven más y más sorprendentes a medida que la guerra también conduce a las peores y más inesperadas consecuencias.

### **El camino a través del horror: interpretación ideológica de los motivos principales de las tragedias contra el escapismo**

Alcanzado este punto, consideramos que los aspectos internos dan prueba suficiente para comprender todo el teatro tardío de Eurípides como producto de una tendencia semejante profundamente afectada por el contexto bélico. Creemos también, en esta misma línea de razonamiento, que existen argumentos sólidos para considerar que las tragedias metaespectaculares responden a motivaciones creativas similares a otras obras estrenadas en el mismo periodo, a veces incluso en el mismo año de participación en el certamen, cuya condición trágica pura jamás se ha dudado y que, a primera vista, pudieran haber parecido muy diferentes de ellas (*Heracles*, *Troyanas*, *Fenicias*). Por ello, entendemos que no es preciso diferenciar dos vertientes con respecto a la comprensión de la guerra y la necesidad de hacer referencia a ella, una de denuncia y otra escapista, cuyo carácter sería poco menos que opuesto. En primer lugar, porque unas y otras no son – como se ha visto – tan diferentes; y además, porque lo que sí parece claro tras haber examinado el recorrido de las tragedias estrenadas al pasar de estos últimos años es que en todas ellas existe un factor común que difícilmente puede vincularse con la evasión o el escapismo: la violencia y sus nuevas formas de expresión dentro del espectáculo.

A continuación, pasaremos una vez más a centrarnos de forma exclusiva en las tragedias metaespectaculares, para observar la relación que es posible establecer entre la reflexión trascendental sobre la guerra y su particular poética de escenario (desde el desarrollo narrativo del argumento hasta la estructura y su disposición de recursos dramaturgicos). Para ello se realizará un examen de los motivos principales sobre los que pivotan estas tragedias, poniendo especial interés en definir su poder simbólico y cuál es la función que dichos motivos cumplen sobre las tramas a la hora de conferirles un carácter eminentemente trágico. Este análisis se realizará procurando seguir un cierto orden en el examen de los motivos más importantes desde el comienzo estructural de las obras hasta su

desenlace, dado que creemos que tal orden estructural también resultaría esencial para el dramaturgo y sería tenido en cuenta a la hora de organizar la disposición de los motivos artísticos en pos de la transmisión de un determinado mensaje. Tal sucesión de motivos narrativos se resume en: la exposición del sufrimiento de los inocentes, el entorno de horror bajo la responsabilidad de los dioses, el desconocimiento de la verdad por parte de los protagonistas, la amenaza de atentar contra los amigos y el reconocimiento como forma de solventarla, el paso del estatismo individual al movimiento en búsqueda de la salvación, las posibles vías para resolver el conflicto y el carácter de la conclusión dependiendo de ello, y por último el significado de las intervenciones epifánicas (*deus ex machina*). Será posible de esta forma comprobar qué formas puede tomar el camino que Eurípides desea trazar para sus personajes – y con ello, para su público – en el progreso de la trama hacia la conclusión. A partir de este análisis, se confía también en ofrecer una interpretación novedosa de los aspectos analizados tradicionalmente como evasivos (argumento que, con mucha frecuencia, ha servido para apoyar la teoría de la condición novelesca, alejada de las grandes preocupaciones y profundos intereses del género trágico, de estas piezas).

### ***El “castigo” contra el inocente***

Tal y como anticipaba Scodel en el caso de la trilogía troyana, es posible advertir en la narrativa de las tragedias metaespectaculares un recurrente interés por el sufrimiento despiadado que recae sobre personajes cuya inocencia es difícil poner en duda a la hora de juzgar su caracterización y su papel en la trama que protagonizan. El hecho de que estos personajes desempeñen un papel principal es prueba de la importancia que esta demostración del sufrimiento del inocente tiene para Eurípides, ya que los sitúa en el centro del argumento y en el lugar que proyecta un mayor nivel de empatía del público. Los casos más evidentes corresponden a Andrómeda, Helena e Ifigenia, quienes se presentan en el foco de un contexto de violencia a causa de situaciones en las que ellas no han intervenido en absoluto: todas ellas son víctimas explícitas de unas circunstancias para las que han sido instrumentalizadas, funcionando como el pago por faltas que ellas no han cometido y para satisfacer voluntades totalmente alejadas de su experiencia. Es por esto que su carácter exento de culpa y/o responsabilidad es muy obvio en los tres casos, y su inocencia se ve resaltada a causa de esta situación de indefensión ante las acciones de personajes más poderosos para equilibrar sus propias cuentas con el universo, los dioses o los enemigos. Ifigenia y Andrómeda han sido utilizadas y puestas a merced de la brutalidad del destino sin que su dolor sea, en ningún momento, un factor a tener en cuenta en la toma de la decisión que las condenaba; Helena, por su parte, ni siquiera ha existido para los demás, en una trama de la que ella ha sido el centro indiscutible.

En un siguiente plano se encuentra Creúsa y, de forma algo menos concreta, el mismo Ión. Creúsa no constituye el personaje protagonista en principio, y sin embargo, la relevancia de su sufrimiento en medio de un episodio cruel del que ella no tiene ni un atisbo de culpa avanza hasta el primer plano en el momento crucial de la pieza. En el caso de Creúsa, su historia sí que la sitúa como parte activa de su propio destino, ya que ella fue quien abandonó a su hijo, y esa es la carga que la atormenta y escoge guardar para sí; sin embargo, el relato de la violación que dio lugar al nacimiento de un niño en la sombra exalta su posición de inocencia, lo cual se torna particularmente interesante si se tiene en cuenta que precede al plan de asesinato de Ión tramado por su parte. Ión, por su parte, se halla envuelto sin saberlo en una situación donde su figura es clave para mantener el estatus de poder y los privilegios de unos, y la inferioridad, el silencio o el sometimiento de otros. Por ello, aunque su dolor no se presenta sobre el escenario como parte de su caracterización inmediata, sí se exalta en esa caracterización una gran fragilidad del personaje, gracias a la cual es posible identificarlo como centro en la acción, mostrando como foco de la historia un ser débil y confuso, conmovido ante cada revés de su suerte y aterrorizado en ocasiones por este mismo motivo.

Por último, el conjunto que forman Electra y Orestes supone la más compleja explotación de este motivo, desarrollándose a su vez de distinta manera en uno y otro caso: el sufrimiento desconcertante de Electra se configura de un modo semejante al de Ifigenia o Andrómeda (sobre todo a través de la monodia de evocación trenética), mientras que Orestes, al presentarse como presa de una turbia locura que lo enferma y debilita físicamente, refleja una situación en la que el control es aún menor que en todas las anteriores. El factor que hace más interesante la situación de los hijos de Agamenón es que estos dos personajes sí arrastran una parte importante de culpa – o al menos, de responsabilidad – en el devenir de su condena, y de hecho esa correlación entre sus actos pasados y su dolor actual constituye la esencia de su construcción como caracteres trágicos. Sin embargo, a pesar de esa evidencia narrativa, Eurípides sigue situándolos como figuras desprovistas de recursos para defenderse de un sufrimiento totalmente desproporcionado, exacerbando su perfil indefenso, e incluso exagerando más este dibujo de la debilidad en el caso de Orestes – que es, precisamente, el que mayor grado de culpa alberga por su pasado sangriento.

Así pues, podemos observar cómo las tragedias metaespectaculares desarrollan un argumento que siempre se dispone en su inicio en torno a individuos faltos de control sobre su destino, que sufren el hecho de encontrarse abrazados por una violencia de la que no parece fácil escapar debido a que esta brutalidad se desarrolla de forma independiente de sus voluntades o sus decisiones, y se ensaña sobre ellos en vista de su escasa o nula capacidad para defenderse.

*Mundos de sangre, dioses de sangre*

El hecho de que la violencia que oprime a los protagonistas tenga esta condición de apariencia inabarcable, como hemos dicho, se debe a que se constituye sobre la obra como un fenómeno atmosférico, erigiendo un auténtico e impenetrable contexto de brutalidad. Los entornos en que se plantea la acción de estas tragedias, tales como la tierra de los Tauros o el Egipto gobernado por Teoclímeno, o incluso la sombría versión de la ciudad de Argos donde Eurípides sitúa a Orestes y a Electra tras el crimen, suponen la creación de un ambiente en el que la violencia se concibe como legítima, instaurándose en la ordenación social de forma siniestra, llegando a naturalizarse sin que haga falta explicarla y – lo que es más importante a la hora de marcar una profunda diferencia con respecto a la realidad contemporánea de los espectadores griegos – sin que las motivaciones de esta violencia tengan la menor relevancia<sup>376</sup>.

No cabe duda de que, además del desasosiego que, como ya ha podido comprobarse en otras secciones de nuestro estudio<sup>377</sup>, provocaría el planteamiento de esta atmósfera, se trataría de una propuesta ambiental difícil de sostener dentro del necesario marco de verosimilitud para el público. La expresión de la brutalidad entre semejantes, y más en concreto el derramamiento de sangre humana y el asesinato, no están concebidas como admisibles en una organización social que los griegos – sobre todo los atenienses – pudieran entender como civilizada. Tal explicitud de la violencia entre mortales se entiende como contaminante para la comunidad (μίασμα) en los términos de la moral colectiva griega; observar un planteamiento en el que, en principio, esa dinámica de violencia es la ley y no la falta – el caso más extremo es el del sacrificio humano que se encuentra en *I.T.* – sin duda alguna sería cuanto menos problemático.

La configuración de un mundo en el que esta dinámica de violencia naturalizada pueda llegar a darse se apoya sobre dos ejes narrativos que son, a su vez, dos de los motivos más importantes y representativos de las tragedias metaespectaculares: la caracterización distante y extraña de los mundos, y la alusión a la responsabilidad e intervención divina en la construcción de los sistemas violentos. Por un lado, el marcado carácter “ajeno” de las ambientaciones amplía de forma considerable el abanico de posibilidades a la hora de establecer en su definición unas normas morales que choquen abruptamente con la mentalidad del público. Tanto la tierra de los Tauros como el Egipto donde aguarda Helena

---

376 Responden estos ambientes a lo que González Fernández (2017: 120) define como “cultura de violencia: la naturalidad con que una sociedad normaliza y legitima los actos violentos”.

377 Capítulo III.



(así como la tierra ante cuyo mar embravecido se lamenta Andrómeda), se plantean como entornos muy distantes desde cualquier punto de vista, tanto geográfico (hasta llegar en ocasiones a las localizaciones completamente ficticias e irreconocibles por el público) como moral (por tratarse de sociedades bárbaras); esta lejanía potencia que el espectador pueda admitir, aunque le aterre, que se produzca una organización social basada en términos que sus propios esquemas culturales no conciben ni toleran<sup>378</sup>. El mismo efecto de distancia produce la ambientación délfica de *IÓN*, donde el carácter sagrado de la tierra en la cual se desarrollan las actividades vinculadas al oráculo define esa tierra como necesariamente distinta, susceptible de regirse por parámetros también distintos.

Sin embargo, aunque se exacerbe la condición de alejamiento de estos entornos con respecto a los esquemas griegos de comprensión del mundo, y dado que los referentes narrativos centrales de las historias sí se presentan como muy próximos a la audiencia, es preciso también apelar a ciertas justificaciones morales inscritas en su propia cultura para la construcción de estos contextos de violencia estabilizada. Este es el motivo más inmediato de que en el planteamiento inicial de todas estas tragedias los dioses parezcan estar “de acuerdo” con estos sistemas de brutalidad en que los personajes han de desenvolverse, e incluso tengan parte de responsabilidad directa en la situación de extrema hostilidad a la que los mortales se ven expuestos. Así, Apolo, como violador de Creúsa, es el detonante de toda la espiral de violencia que brota en la historia de esa familia, y los terribles sacrificios humanos que ha de ejecutar Ifigenia se deben a la voluntad de Ártemis (y, a su vez, esa situación solo ha sido posible por la decisión de Atenea de sustituir a la muchacha por una cierva en el momento de su propio sacrificio). También Helena es víctima de una treta urdida por las divinidades, que escogen enviar el fantasma idéntico a ella a Troya y no revelar la verdad a nadie. En un nivel menos explícito, por no tratarse de situaciones donde los dioses hayan sido la causa directa de las mismas, el terrible castigo al que se ve expuesta Andrómeda forma parte de un ajuste de cuentas entre sus padres y una de las Nereidas; es su padre quien ha decidido encadenarla, pero es una furia divina la que ha de ser apaciguada. Por último, el caso de *Orestes* reviste un interesante matiz. La historia de los hijos de Agamenón es una historia de matricidio: Orestes decidió vengar a su padre cobrándose la sangre de su madre y esta culpa lo convirtió en un maldito. Sin embargo, en el verso 28 de su prólogo, Electra hace la siguiente aseveración: “Febo convence a Orestes de matar a la madre que le trajo a la vida, no procurándose con ello buena reputación a ojos de todos, si bien la mató para no desobedecer al dios”. Es decir, Eurípides elige resaltar la

---

378 Vernant & Vidal-Naquet destacan como una idea recurrente en la tragedia la exposición de la brutalidad de las casas ajenas a la cultura ateniense, albergándose la posibilidad de exacerbar la violencia y el salvajismo en aquellas localizaciones que no se identifican velozmente con la propia identidad (en este caso, Atenas) para reafirmar la tensión entre polos opuestos que la tragedia ha de representar (véase especialmente el ensayo titulado “Edipo en Atenas” en el segundo volumen de su estudio *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Vernant & Vidal Naquet 1989: 172).

presencia de la divinidad y fuerza la intervención del dios en esta historia cuya brutalidad ya tenía culpables asignados<sup>379</sup>. Así se logra que también la ciudad de Argos en la que los dos hermanos intentan sobrevivir cobre ese carácter de asfixiante violencia legítima y casi forzosa: es un lugar donde los dioses han hecho que los hombres se maten.

La implicación divina señala la procedencia y en cierto modo también la justificación de estas dinámicas de brutalidad: se trata de situaciones concebidas, propiciadas e incluso, en ocasiones, provocadas directamente por el orden cosmológico, superior a las voluntades concretas o las decisiones de los mortales, por lo que su planteamiento se hace posible aunque resulten terroríficas, imposibles de asumir en la realidad moral del público. Hemos de recordar además que en el ámbito religioso de la Grecia antigua el espectro divino es perfectamente censurable por los mortales; esto significa que no es inverosímil para este público que los dioses hayan dispuesto una situación indeseable, ni siquiera de carácter inmoral<sup>380</sup>. De esta manera se articula sobre el escenario la disposición inicial de todas estas tragedias: un universo lejano, extraño y hostil, basado en una violencia muy superior a la que el espectador, en principio, podría encontrar admisible, en la que los dioses se muestran como responsables directos de esta brutalidad. Este aspecto también realza, por supuesto, la caracterización de indefensión extrema de los protagonistas ante esa atmósfera brutal e inhóspita.

### ***El desconocimiento de la propia historia: silencio y olvido.***

Una fina, pero constante película de inseguridad e incluso de cierta confusión

---

379 Por supuesto, en este sentido llama la atención la posible comparación con el planteamiento de Esquilo, donde la culpa asignada para Orestes es una suerte de carga de la que no puede escapar independientemente de cuál sea su sentimiento más íntimo al respecto. Eurípides parece forzar el planteamiento de una situación en la que la brutalidad es insoportable e imperante; Orestes se sabe criminal y abraza su culpa al tiempo que sufre profundamente, consciente de la violencia que gobierna toda la atmósfera que lo rodea, tanto en la esfera de los hombres como en la de los dioses. Para Eurípides, la intervención del dios es una forma de acrecentar esa violencia que ya se puede respirar debido a la asunción de la culpa por parte de Orestes.

380 Tal y como explica Heath (1986: 51): “It is not inconsistent with traditional attitudes towards the gods for men to protest at the way they've been threatened. That tradition did not consistently portray the gods as morally blameless”. Es preciso además tener en cuenta esta tradición se reafirmaba de forma constante a través de la recitación pública de los poemas homéricos, en los que el cuestionamiento moral de los dioses es permanente y perfectamente asumible.

empaña las atmósferas planteadas en estas tragedias, donde, tal y como apunta Wright<sup>381</sup>, todo parece funcionar al revés de como se podría esperar en un mundo “normal”. En parte como una consecuencia inmediata del contexto brutal que sustenta la acción, y funcionando también como uno de los rasgos más característicos de ese mismo contexto, en los dramas metaespectaculares cobra una gran importancia el juego entre lo que es real y lo que no. Se confunden la realidad, los sueños y los deseos, y los engaños muchas veces son interpretados como verdades. Esto puede observarse sobre todo en la construcción de los personajes centrales, cuyo planteamiento pivota sobre una frágil combinación entre el silencio, la ignorancia y el olvido.

El silencio es el primer aspecto que baña en oscuridad la situación de estos personajes, que están en posesión de una verdad trascendente, la cual ha determinado su vida por completo, y sin embargo no pueden compartirla con nadie, por lo que han de vivir conscientes de que esa verdad no es tal para una gran parte del mundo. En el caso de Ifigenia y Helena, ambas sobreviven de un modo opuesto al que creen todos los demás en el lugar del que provienen; a Ifigenia todos la dan por muerta, y nadie sabe que Helena no llegó a pisar Troya. Aun con lo poco que sabemos de ella, cabe aventurar que Andrómeda también incluiría esta cuestión de fondo, dado que la desolación de la joven se acentúa por el hecho de hallarse allá donde nadie la oye ni puede lamentar su sufrimiento; su condena monstruosa es una verdad cuyo espanto nadie de los suyos conocerá<sup>382</sup>. Un aislamiento semejante sufren los hermanos Electra y Orestes, cuya “versión” nadie quiere escuchar en la ciudad dado que les está vetado dirigirles la palabra. Creúsa supone un paso más en la explotación de este motivo, ya que el silencio que ella ha guardado durante todo este tiempo ha sido, aunque terrible y bajo la presión del pánico, una decisión propia, frente al brusco alejamiento que sufren Andrómeda, Helena e Ifigenia. El componente de participación consciente en la ocultación de una verdad crucial para su propia existencia torna el dolor de Creúsa mucho más corrosivo, por constituir una suerte de mecanismo autodestructivo en su historia. Es interesante tener en cuenta que la estrecha relación que para estos protagonistas guardan el silencio y la soledad con respecto a una verdad de carácter crucial y único los reafirma en su identidad heroica, ya que los muestra como seres que han quedado completamente solos con su verdad y han de sufrirla sin apoyo de nadie. Esa soledad, ligada de modo inexorable al sufrimiento se constituye como una característica esencial del perfil del héroe trágico<sup>383</sup>, por lo que puede esperarse que el público reaccionara

---

381 Véase Wright (2005: 59).

382 Esta teoría se vería reforzada gracias al fragmento 118 Kn en el que la joven dirige sus lamentos hacia el propio eco, intentando desesperadamente ser atendida por alguien y compartir su dolor con algún interlocutor. Véase Bañuls & Morenilla (2008: 100): “La intención de es poner de manifiesto la gran soledad de la joven, que sólo cuenta con la compañía de una huidiza ninfa incapaz de conversar, que no puede aportarle ningún consuelo”.

383 Así lo resume Adrados (1962: 18) en su estudio sobre la caracterización del héroe trágico, donde basa esta

anticipando su conmoción empática por la contemplación de esa circunstancia alrededor del personaje y que, con ello, el carácter trágico de la representación se viera notablemente realzado.

En una estrecha relación con las verdades que un personaje silencia se establece en estas tragedias la existencia de las verdades que ese mismo personaje ignora: es aquí cuando cobra su relevancia crucial el factor del *desconocimiento* de una verdad fundamental acerca del tipo de vínculo que mantienen dos personajes. Así, en sus primeros encuentros, los hermanos Ifigenia y Orestes no saben de su lazo de sangre, como Ión y Creúsa no se saben madre e hijo, y tampoco Helena y Menelao saben que se encuentran ante su anhelado cónyuge. El hecho de que el público sí se halle en posesión de esta verdad – en un gran despliegue del recurso de la ironía trágica – otorga a la situación planteada un tinte de fragilidad que hace mucho más efectivo el equilibrio de tensión dramática. Los espectadores saben que contemplan a dos hermanos o a dos esposos, pero debido a su posición externa el público no puede sino formar parte del mismo silencio que ha visto guardar y sufrir a los protagonistas. La multiplicación de los planos espectaculares vuelve a darse a través de este equilibrio, ya que el espectador se halla en una situación enormemente semejante a la de los personajes centrales con respecto a una verdad trascendental.

El otro aspecto que caracteriza de forma especial este desconocimiento es su ligazón con el olvido. Todos estos personajes en algún momento pasado, alejado de la acción desarrollada durante la tragedia, sí supieron la verdad: Ifigenia sabía que tenía un hermano, Creúsa tenía claro que Ión era su hijo y Menelao y Helena sin duda fueron conscientes de su matrimonio. Hubo un tiempo, en suma, en que los personajes supieron quién era el otro... y quiénes eran ellos mismos. Sin embargo, la constante brutalidad generada a su alrededor a través de actos sangrientos los ha conducido a olvidar esa verdad, y a encontrarse completamente desligados de su historia.

Esta falta de conexión con el pasado propio y el mundo al que una vez pertenecieron, provocada por el olvido y consiguiente desconocimiento de ciertos aspectos, y el silencio de otros, acaba traduciéndose en una pérdida de la propia identidad de estos personajes, al no sentirse vinculados a nada ni a nadie más que a un presente confuso y destructivo. Esta noción de la pérdida de la identidad tiene su precedente en el aislamiento al que ya hemos hecho referencia, y llega a reflejarse en la reflexión que sobre sí mismos hacen los personajes, al considerarse prácticamente anulados en su individualidad. Ifigenia ha pasado a ser solo una sacerdotisa que ejerce un cometido siniestro en un ambiente bestializado, como Orestes tan solo es un loco perdido en tierras extrañas cuyo nombre dejó

---

caracterización en los atributos de decisión, acción, soledad y sufrimiento.

de ser importante hace tiempo. Y Helena, además de la melancolía que implica saberse ajena a su propia historia a causa de la sustitución por un falso espectro, siente una profunda consternación ante la idea de desposarse con Teoclímeno no solo porque se trate de un acto que la violenta y en el que su consentimiento no halle lugar alguno, sino porque volver a casarse supondría el despojo absoluto del último rastro de identidad que le quedaba: ser la esposa de Menelao.

Todos estos personajes, de hecho, llegan a considerar que en su situación la muerte y la vida son prácticamente equivalentes. Así puede observarse en las palabras que clama Helena en su planto inicial, evocando la muerte como preferible a su unión con Teoclímeno y permanencia en Egipto:

Τί δῆτ' ἔτι ζῶ; Τίν' ὑπολείπομαι τύχην;  
 (...) Ἀλλ' ὅταν πόσις πικρὸς  
 ξυνῇ γυναικί, καὶ τὸ σῶμ' ἔστιν πικρόν.  
 Θανεῖν κράτιστον· πῶς θάνοιμ' ἂν οὐ καλῶς;

¿Por qué estoy viva aún? ¿Qué esperanza me queda? (...)  
 Pero cuando un marido es odioso a su mujer,  
 también el propio cuerpo se hace odioso,  
 y mejor es morir. ¿Cómo no va a ser para mí bella la muerte?

(*Hel.*, vv, 293 – 300)

También el diálogo que mantienen Ifigenia y Orestes en *I.T.*, justo antes de que se tome la decisión del sacrificio de él, da cuenta de la noción que ambos tienen de sí mismos como individuos cuya existencia no es relevante ya en el mundo:

Ἰφιγένεια: τί δέ; **σφαγείσης θυγατρὸς ἔστι τις λόγος;**  
 Ὀρέστης: οὐδεὶς γε, πλὴν **θανοῦσαν οὐχ ὁρᾶν φάος.**  
 Ἰφ: **τάλαιν' ἐκείνη** χῶ κτανὼν αὐτὴν πατήρ.  
 Ὀρ: κακῆς γυναικὸς χάριν ἄχαριν ἀπώλετο.  
 Ἰφ: ὁ τοῦ θανόντος δ' ἔστι παῖς Ἄργει πατρός;  
 Ὀρ: ἔστ', **ἄθλιός γε, κούδαμοῦ καὶ πανταχοῦ.**

IF: ¿Y qué se sabe de la hija sacrificada?  
 OR: Nada, salvo que muerta no ve la luz del sol.  
 IF: Desgraciada aquella y el padre que la mató.

OR: Por la maldad de una mujer fue muerta.

IF: ¿Y muerto está también el hijo del padre argivo?

OR: Vive, aunque desdichado, en todas partes y en ninguna.

(I.T., vv. 563 – 68)

Electra, por su parte, entona en presencia del coro las siguientes palabras hacia su hermano e incluyéndose a sí misma en esa desgracia, en la que también se considera más muerta que viva, al igual que a Orestes:

**ὀλόμεθ' ἰσονέκυες, ὀλόμεθα.**

**σύ τε γὰρ ἐν νεκροῖς, τό τ' ἐμὸν οἴχεται**

**βίου τὸ πλεόν μέρος ἐν στοναχαῖσί τε καὶ γόοισι**

**δάκρυσί τ' ἐννυχίοις**

Moriremos, tales cual cadáveres, moriremos.

Pues tú ya estás entre los muertos, y mi vida se pierde  
en su mayor parte entre lamentos y gemidos,  
y sollozos nocturnos.

(Or., vv. 200 – 205)

Ión, por su parte, si bien – como se ha comentado – no llega a entender su situación como miserable por este motivo, desde el inicio se interpreta a sí mismo como un ser que tan solo es relevante por los oficios religiosos que realiza; más que un “siervo del dios”, él no es nadie.

**ὥς γὰρ ἀμήτωρ ἀπάτωρ τε γεγώς**

**τοὺς θρέψαντας**

**Φοίβου ναοὺς θεραπεύω.**

Pues yo, que no tengo madre ni padre,  
a los que me criaron,  
a los templos de Febo sirvo.

(Ión, vv. 109 - 111)

Así pues, en las tragedias metaespectaculares podemos observar una línea narrativa en la que, tras centrar la atención del espectador sobre el sufrimiento de un personaje cuya inocencia se destaca en medio de una atmósfera cruenta y brutal, esos mismos caracteres se muestran despojados de su identidad a causa de una combinación tremenda de verdades ocultas y olvidadas: la violencia amenaza con anular la relevancia de los individuos.

***La amenaza de atentar contra la propia sangre y el reconocimiento: “metacatarsis”***

Como se ha visto, el momento o momentos de clímax de las tragedias metaespectaculares gira en torno a la inminencia de un acto de violencia definitiva (asesinato) contra personajes relevantes. Esta amenaza se vuelve mucho más temible en estas tragedias a causa de toda la concatenación de silencio y olvido descrita con anterioridad: el terror que se genera por la sola amenaza de ejercer una violencia desmedida e impía se exacerba debido a ese desconocimiento de la verdad que ostentan los personajes, dispuestos a cometer el peor de los crímenes contra la persona menos indicada. Lesky ya destaca este motivo dentro de la producción eurípidea: “personas que por naturaleza están íntimamente vinculadas entre sí corren el peligro de convertirse, por un destino adverso, una en asesina de la otra” (Lesky 1976: 417). Así pues, que Ifigenia pueda matar a su propio hermano o Creúsa ser la asesina de su hijo (y, más tarde, el hijo asesino de su madre), ambas sin saber quién es realmente la persona a la que están a punto de aniquilar es una idea doblemente aterradora. Sin llegar a este nivel tan explícito, la situación de Helena es semejante ya que, justo en el momento previo a descubrir que el extranjero que acaba de alcanzar Egipto no es otro que su esposo perdido, ella está a punto de desposar a Teoclímeno y, por tanto, convertirse en la esposa del hombre que va a dar muerte a su verdadero marido (y única esperanza de escapar de esa tierra inhóspita).

El hecho de que la acción fatal vaya acompañada de una desconsoladora ignorancia del protagonista es un elemento más que asentado en los preceptos de la tragedia clásica, donde esa ignorancia de la verdad funciona como una forma de enfatizar la inevitabilidad de la catástrofe y el *pathos* generado a consecuencia de ella<sup>384</sup>. Dos aspectos conforman la singularidad de este motivo en el caso de estas obras de Eurípides. Para empezar, como hemos visto, la de sus personajes no es una ignorancia fortuita; se trata de un desconocimiento de la propia historia provocado por la inmersión en una dinámica de violencia incesante y el alejamiento absoluto del mundo razonable. Pero aún más

---

384 Véase Guzmán Guerra (2005: 97).

importante es la “frustración” de la catástrofe propuesta en estas tragedias; es decir, que esa fatal consecuencia del desconocimiento no llegue a producirse. Dos personajes que mantienen un vínculo crucial, pero no lo saben, se hallan a punto de cruzar la línea del asesinato el uno contra el otro, pero algo los detiene: el descubrimiento de la verdad fundamental a través del reconocimiento. La anagnórisis se sitúa así como el centro del clímax por ser el medio gracias al cual la fatalidad se ve impedida.

En este sentido, es interesante prestar atención a los sutiles matices que presenta la distribución de funciones desempeñadas por cada personaje en ciertas escenas de reconocimiento planteadas en estas tragedias, así como la relación directa que estas escenas guardan con la interrupción de la brutalidad, ya que no parece que ninguno de estos aspectos haya sido dispuesto de forma arbitraria. Es muy llamativa la diferencia entre las acciones acometidas – y su repercusión en el conjunto de la trama – por personajes en cuya historia se encuentre el rastro de actos brutales o directamente relacionadas con su desgracia actual, y aquellos que se han limitado a sufrir la embestida de esa violencia generalizada hasta llegar a la situación presente. A la cabeza del primer tipo de personajes se encuentran el matricida Orestes y Creúsa, quien, como ya hemos comentado, abandonó conscientemente a su pequeño hijo tras la violación del dios. Ambos personajes planean en un momento determinado la ejecución de actos brutales que se ven frustrados por motivos que no están vinculados al reconocimiento de la verdad esencial que los vincula a otros personajes: sencillamente equivocan el objetivo y los sucesos no se ajustan a sus expectativas, siendo además estos actos el detonante que los conduce a su perdición (Orestes es arrestado junto a Píldes tras su ataque a los bueyes y Creúsa ha de refugiarse como suplicante tras desatar la ira de Ión y ordenarse su persecución). De esta forma, Eurípides plantea la precipitación extrema hacia el abismo de aquellos que han cruzado la línea sagrada de la brutalidad entre semejantes, y se muestran dispuestos a continuar derramando sangre.

El reconocimiento, en cambio, ejerce su poder de salvación cuando quienes se muestran a punto de cruzar esa terrible frontera de la violencia definitiva son quienes hasta ahora solo han sido víctimas: Ifigenia e Ión. El siervo de Apolo, tras sobrevivir al complot que se había tramado contra él, se dispone a asesinar a Creúsa en escena lleno de rabia. La intervención de la Pitia, que trae consigo la sobrecogedora verdad oculta durante tanto tiempo acerca de la relación entre ambos, pone freno a la brutal amenaza, rescata a Creúsa de la muerte, y a Ión de la mancha inconmensurable de haber acabado con su propia madre, de la maldición que supondría pasar de ser inocente a ser asesino. De igual forma, el reconocimiento entre los dos hijos de Agamenón a través del “juego de la tablilla” que propicia Píldes evita que Ifigenia entre por fin y de forma activa en la terrible espiral de sangre que abraza la historia de su familia, asesinando a su propio hermano y cumpliendo de macabra manera con la premonición de su muerte que aparecía en sus sueños. El caso de Ifigenia tiene además una condición de particular extrañeza intermedia con respecto al



vínculo del personaje con la brutalidad activa y consciente. Por un lado, ella no ha intervenido en su propia condena en tanto que no decidió ni ser sacrificada por Agamenón ni rescatada y enviada a la tierra de los Tauros por Ártemis. Sin embargo, su existencia se ha visto ligada al derramamiento constante de la sangre humana... de griegos, concretamente. Esto significa que su pureza no es total; mayor sentido cobra entonces la figura de Pílates, quien, sin haber derramado una gota de sangre comparte la suerte desdichada de Orestes y quien es el auténtico responsable de que el reconocimiento se efectúe.

El caso de Helena y Menelao es algo menos explícito (lo cual tiene bastante sentido si tenemos en cuenta que *I.T. e Ión*, seguramente, compitieron en años diferentes, por lo que no existiría un interés por repetir esta estructura con tanta insistencia y tal nivel de similitud), ya que ninguno llega al punto de hallarse al borde de asesinar de forma concreta y directa al otro. Se mantiene este concepto subyacente de la violencia cuya amenaza se acentúa por razones de desconocimiento (por ejemplo, la posibilidad de que la anciana egipcia agrede a Menelao es más temible debido a que ella ignora que se encuentra ante el rey de Esparta). Sin embargo, el reconocimiento tiene una función estructural sobre la acción en la que sí se percibe la misma esencia que en los otros dos casos que hemos observado; gracias al descubrimiento por parte de Menelao de la verdad de la historia de Helena, ambos personajes vislumbran la opción de salir de esa existencia destructiva y brutal en la que se han visto inmersos, gobernada por la guerra y la desolación. De igual forma, Ifigenia y Orestes resuelven escapar de esa tierra sangrienta a raíz de su descubrimiento, y la cólera de Ión se esfuma tras reconocer a su madre, trocándose en un profundo sobrecogimiento y en la necesidad de cambiar su ansia de violencia por el abrazo (tal y como le había sucedido antes con su “falso” padre Juto).

Es así como, a través del reconocimiento del otro y de los vínculos vitales que los unen, de pronto se hace posible la recuperación de la historia y la identidad para los personajes atormentados de Eurípides, sobreponiéndose al camino de sangre que los asfixiaba hasta el momento. Un gran alivio, purificador del espanto al que se han visto sometidos, invade a los protagonistas que ahora sí saben quiénes son, en medio de la vorágine. Tal como ocurre al espectador de tragedia según la cadena reconocida por Aristóteles, tras haberse visto envuelto en un contexto de atrocidades y haber asistido a un recorrido de precipitación hacia la peor de las posibilidades, se experimenta el placer de sentirse a salvo, conocedor de las verdades fundamentales y habiendo obtenido un fuerte aprendizaje. Esta sensación de alivio y placer a un tiempo, resultado de haber comprendido, por un lado, cuán cerca estuvo la fatalidad y, por otro, la calma y alegría de haberla evitado, es narrada por los mismos personajes al salir de su propia tragedia segundos después de haber esquivado ese error inminente y definitivo. Así, por ejemplo, describe Ifigenia su emoción al descubrir a Orestes, a la vez que el espanto que a ambos les produce la idea de haber estado tan próxima a convertirse ella en la asesina de su hermano:

ἄτοπον ἄδονὰν ἔλαβον, ὦ φίλαι·  
δέδοικα δ' ἐκ χερῶν με μὴ πρὸς αἰθέρα  
ἀμπτάμενος φύγῃ·

(...)

Ὅρεσσης: εἰ σὸν γ' ἀδελφόν, ὦ τάλαιν', ἀπώλεσας.  
Ἰφιγένεια: ὦ μελέα δεινᾶς τόλμας. δεῖν' ἔτλαν  
δεῖν' ἔτλαν, ὦμοι σύγγονε. παρὰ δ' ὀλίγον  
ἀπέφυγες ὄλεθρον ἀνόσιον ἐξ ἐμᾶν  
δαῖχθεις χερῶν.

IF: Un insólito placer me sobrecoge, amigas:  
temo que de mis brazos hasta el éter  
vuele y se me escape.

(...)

OR: ¡Y si a tu hermano, oh desdichada, hubieras dado muerte!  
IF: ¡Oh terrible y brutal osadía, tremenda acción cometí  
tremenda, oh hermano; por poco escapaste  
de una muerte impía desgarrado  
por mis manos.

(I.T., vv. 842 – 4 / 866 – 70)

De semejante manera comparten sus impresiones de júbilo, a la vez que temor que aún permanece tras haberse acercado en exceso al abismo,IÓN y Creúsa tras reconocerse entre ellos gracias a la mediación de la Pitia. Resulta de especial interés notar el detalle de que en este caso la Pitia utiliza el término de asombrosa explicitud para hacer referencia al error que está a punto de cometerIÓN intentando matar a Creúsa: καὶ σὺ δ' ὠμὸς ὦν **ἀμαρτάνεις**. Mediante el empleo del término exacto con que se define el error específico que desata la fatalidad en el universo conceptual de la tragedia (ἀμαρτάνω), la configuración de una situación paradigmáticamente trágica se hace mucho más palpable

desde el punto de vista semántico. Creúsa hace referencia también a ese placer purificador, casi inexplicable, experimentado al notar que esa terrible posibilidad – cuyo efecto aún la conmueve – no ha llegado a darse:

Πόθεν μοι  
συνέκυρσ' ἀδόκητος ἡδονά; Πόθεν  
ἐλάβομεν χαράν;

(...)

Ἔτι φόβῳ τρέμω.

¿De dónde me llega  
este inesperado placer? ¿De dónde  
ha llegado esta alegría? (...)  
Todavía estoy temblando de miedo

(*IÓN*, vv. 1448 – 51)

Y, versos más tarde, madre e hijo intercambian el mismo espanto que ambos comparten al tomar conciencia de lo que podrían haber hecho, del horror en el que ambos podrían haberse visto atrapados sin remedio:

*Κρέουσα*: Ἐν φόβῳ, τέκνον,  
καταδεθεῖσα σὰν  
ἀπέβαλον ψυχάν·  
ἔκτεινά σ' ἄκουσ'.  
*Ἴων*: Ἐξ ἐμοῦ τ' οὐχ ὅσι' ἔθνησκες.

Creúsa: Entre cadenas de miedo, hijo,  
amordazada, dejé ir tu vida.  
Y, sin quererlo, intenté matarte...  
IÓN: Y tú por mi mano impía ibas a morir...

(*IÓN*, vv. 1497 – 501)

Eurípides introduce así un pequeño proceso de catarsis aplicado a los personajes que protagonizan su propia narración, duplicando una vez más los mecanismos trágicos del espectáculo y el impacto del mismo. Se produce una suerte de compasión de ida y vuelta, multiplicándose también el efecto de la catarsis gracias a la preparación tan hiperbólica de la misma. Mientras sus personajes experimentan su propia e interna catarsis, el espectador externo aguarda sobrecogido a que la aventura continúe, sintiendo la expansión de la cadena trágica que lo separa del final.

### ***El movimiento: en busca de la escapatoria final. Decisión y las dos direcciones posibles***

Es notable en las tragedias metaespectaculares el contraste que se imprime entre el estatismo y el dinamismo a lo largo de la trama planteada; todas ellas, a partir del descubrimiento por parte de los personajes de una verdad esencial que hasta el momento ignoraban, pierden el carácter estático – fuertemente ligado al tono trenético y a la situación aporética – que hasta ahora habían revestido, y la acción dinámica se apodera del escenario. Este paso a la acción decidido por los personajes principales en busca de su propia salvación suele analizarse bajo el nombre de *mechánema*<sup>385</sup>, y con frecuencia se ha comprendido como un recurso de intriga para volver la acción trepidante, alejándose de los parámetros de exaltación del *pathos* de la tragedia. Compartimos la impresión de que este paso a la acción dinámica permitiría mantener la tensión dramática y evitar que el interés del público decayese tras haber llegado al que, al parecer, hubiera sido su punto más alto. Sin embargo, es interesante observar las dos direcciones posibles que Eurípides plantea en sus tramas según cuál sea la motivación que llame a este movimiento.

Tres de las tragedias metaespectaculares trabajan sobre el elemento de la anagnórisis con las connotaciones y la función sobre la trama que hemos analizado: *I.T.*, *Helena* e *Ión*. En dos de ellas (*Helena* e *I.T.*), el reconocimiento provoca una activación en los personajes, que pasan a tener el control del que, hasta ahora, parecían hallarse despojados y comienzan a trabajar por el propósito de volver a ser, por fin, dueños de su destino. Sin que se produjera el reconocimiento “puro” de una verdad previa referente al vínculo mutuo, parece que una situación semejante también se daría en *Andrómeda*: el descubrimiento por parte de Perseo de una verdad esencial y terrible – la condena de una muchacha inocente a ser pasto de un monstruo marino – habría dado lugar al final del doloroso estatismo de la disposición inicial y a la dinámica búsqueda de una salvación. En los tres casos, los planes urdidos por los personajes que deciden escapar de su miseria ahora que se saben aliados darían lugar a una conclusión feliz para ellos, el resultado esperado de su anhelo. Y en los

---

385 En griego, “invención”, “trama” pero también, “camino”, y “remedio”.

tres casos la resolución que se toma para desarrollar el *mechánema* tiene un interesante punto en común: la búsqueda de una opción libre de violencia entre ellos como forma de escapar del conflicto. Menelao y Helena, de hecho, llegan a plantearse el suicidio conjunto en caso de que Menelao fracase en un combate cuerpo a cuerpo contra Teoclímeno; sin embargo, es la decisión de escapar por otras vías, convenciendo a Teónoe de la alianza<sup>386</sup>, la que conduce a la auténtica salvación. Por su parte, Ifigenia comprende que, si rehúsa cumplir su salvaje cometido de sacrificar a Orestes y permitir que escape, el rey de los Tauros acabará con ella; sin embargo, y aunque esta sea una posibilidad que la propia joven asume, Orestes se niega a seguir estirando el círculo de brutalidad que a toda su estirpe afecta:

οὐκ ἂν γενοίμην σοῦ τε καὶ μητρὸς φονεὺς·  
ἄλις τὸ κείνης αἷμα·

No me convertiré en asesino tuyo y de mi madre:  
su sangre ya fue suficiente.

(*I.T.*, vv. 1007 – 8)

El caso de *IÓN* es más sutil debido a su doble juego sobre el reconocimiento, uno de ellos “falso” (pues Juto no es realmente el padre de *IÓN*, aunque este tampoco es un “hijo de nadie” como él creía, por lo que la escena tampoco trae solo información errada) y el auténtico reconocimiento entre madre e hijo al final. Tras el primero de los reconocimientos, tiene lugar una situación de aparente júbilo, en la que Juto e *IÓN*, creyéndose padre e hijo, deciden salir de la tierra délfica en dirección a Atenas, pero es Creúsa quien experimenta la activación, y quien toma la decisión de tramar un plan por terror a que su desgracia aumente. La importante diferencia entre este paso a la acción y aquellos a los que asistimos en *I.T.*, *Helena*, y *Andrómeda* es que, en el caso de Creúsa, el objetivo explícito de su plan es el asesinato directo de un personaje inocente<sup>387</sup>. Además, con esto Creúsa no pretende cambiar su suerte, tan solo evitar que su perdición se vuelva aún más insostenible; es el miedo, y no la voluntad de salvarse, lo que la llama al movimiento.

386 Para la importancia de la persuasión y las decisiones voluntarias de tomar un camino determinado como forma de superar los obstáculos en estas obras, véase Bañuls & Morenilla (2008: 105).

387 El plan de Helena y Menelao, como se ha visto, también incluye un baño de sangre, pero el objetivo principal es la huida, no la masacre. Además, es preciso tener en cuenta que las víctimas de este ataque por parte de la pareja son personajes sin relevancia alguna para la trama (lo cual no evita que Eurípides resalte lo rechazable de la matanza potenciando la compasión en su caracterización del mensajero; véase capítulo anterior).

Ese plan, motivado por un reconocimiento falso y dirigido a continuar derramando sangre, es el que se ve frustrado; y, como se ha visto, el error en este plan acelera la llegada del final de Creúsa y de la ejecución del peor crimen de todos (el que convertiría a Ión en matricida). El único descubrimiento que conduce a la salvación es el que sí alberga una verdad, el que les descubre a la madre y al hijo la íntima conexión que mantienen sin haberlo sabido hasta ahora. Tras el proceso de purificación y mutuo consuelo entre los personajes al salir de esa tragedia que a punto ha estado de destruirlos, ambos encuentran un fin para su dolor, si bien ya no se produce la planificación de un paso a la acción dinámica para poder huir esta asfixia: ambos parecen hallarse agotados después de tanto engaño, tanto silencio y tanta violencia. Tan solo queda esperar que la tragedia, por fin, acabe.

En último lugar se encuentra Orestes, cuyo planteamiento sigue también la línea estructural en la que el objetivo del *mechánema* se frustra al tratarse también de un objetivo sangriento y destructivo, donde prima la venganza por encima de los propósitos finales de escapatoria. En este caso tampoco asistiríamos a ningún reconocimiento revelador; la noticia que pone en marcha el movimiento sobre la trama es la fatal condena a muerte de Orestes por parte de la ciudad de Argos. Esta noticia desata el desconsuelo de Electra y la desesperación de Orestes, y ambos deciden darse muerte, juntos, antes de que la ciudad acabe con ellos. Es por intervención de Pílates que Orestes mueve sus instintos en dirección a la venganza, con el impulso rabioso de quien no tiene ya nada que perder. “Ya que estamos condenados a morir, deliberemos cómo hundir con nosotros a Menelao” (vv. 1098 – 99). En numerosas ocasiones se deja claro que el propósito principal que se pretende cumplir con el plan de acción es descargar la ira por el dolor sufrido, que se materializa en la persona de Helena por hacer daño a Menelao en primer lugar, y por vengar la sangre vertida en la Guerra de Troya. Pílates llega a concluir que este asesinato trocará la suerte de Orestes, que pasará de matricida a justiciero (vv. 1140 – 1143) y solo entonces aparece la opción de salir con vida como parte de los objetivos que pueden perseguirse; la manera de lograr este secundario objetivo es tramada por Electra, y también supone un ejercicio de enfermiza violencia, ya que se trata de secuestrar a la hija de Menelao – personaje enteramente inocente – para forzarlo a que, por miedo, los libere. En suma: todo el *mechánema* que traman los protagonistas de esta tragedia implica hundirse más y más en el abismo de la brutalidad, cometiendo crimen tras crimen y sin mirar dónde cae el golpe, en un ataque desmedido de rabia vengativa<sup>388</sup>.

¿Cuál es el resultado de tal clase de *mechánema*? Como ya se ha dicho, este tipo de dinámicas en que el derramamiento de sangre se entiende como el único camino y también

---

388 Cabe destacar que, en un interesante paralelo con el ejemplo estudiado antes, Orestes también llega a pronunciar en esta obra las palabras ἄλις τὸ μητρὸς αἵμα' ἔχω (“suficiente tengo con la sangre de mi madre”, v. 1040), acentuándose con esto la ferocidad de su caracterización, al contradecir radicalmente esta convicción con el plan que al fin diseña.

(sobre todo) como el único fin ve frustrados sus objetivos. Orestes y Pílates llevan a cabo su siniestro complot y realizan un despliegue de violencia abierta contra el palacio, aterrorizando a los frigios y abalanzándose sobre Helena en su intento de asesinarla; sin embargo, en el último momento ella se desvanece en medio del caos y la confusión (“se hizo invisible”). Tras este fracaso, y descubiertas las intenciones asesinas de Orestes, éste asciende a lo alto del palacio junto a Pílates, donde volverá a hacer aparición con Hermíone, la hija del rey. Sus amenazas de muerte contra la joven no surten el efecto inmediato esperado con Menelao, que se enzarza en una terrible disputa contra él, en la que se va comprendiendo poco a poco que Orestes en realidad está ya totalmente fuera de su sano juicio. De hecho, sus aspiraciones de escapar se van diluyendo a medida que avanza el enfrentamiento, hasta llegar al punto de que, aún con Menelao rendido por entero y encontrándose por tanto en la posición ventajosa dentro de esa pelea, resuelve llevar a cabo el que era su “último recurso”, prender fuego al palacio, en vez de continuar en su empeño por escapar. El frenético avance de esta huida a ninguna parte de los protagonistas se ve bruscamente detenido por una intervención divina, con lo que tampoco la última meta perseguida por Orestes llega a realizarse. Cabría añadir, como último aspecto, que el forzado fin de la violencia exigido por el dios trae a esta historia el final menos indiscutiblemente feliz, y más cargado de ironía, de todos. Por un lado, Helena se salva de la muerte, pero no por ello puede permanecer junto a Menelao – ya que su destino es habitar el reino de los dioses: por tanto, su alejamiento del mundo de los vivos sí que se ha producido. Por otro, Orestes no puede salir inmediatamente del caos que ha creado: antes ha de pasar por el juicio de sus crímenes, de modo que su salvación en el momento de la obra tampoco es total, aunque Loxias le vaticina el éxito en ese juicio.

Así pues, Eurípides dibuja en las tragedias metaespectaculares los dos posibles caminos a tomar como reacción ante la asfixia que provoca la espiral de violencia. Ningún personaje puede lograr sus objetivos inmediatos si la elección que se toma es continuar en esa dinámica brutal, pagar la sangre con sangre y no salir nunca del olvido, así como mantenerse en la pretensión de no hacer frente a los errores o engaños cometidos. Sin embargo, los individuos pueden reconocer a los que se hallan íntimamente vinculados a ellos, decidir que la brutalidad que los envuelve cese, y escapar de esos espacios cuya violencia los oprime: en tal caso, es posible tener éxito, hallar una salvación, huir del horror y ser libres; tal vez, incluso, felices, ya fuera de la tragedia.

### ***Nueva intervención de los dioses: deus ex machina***

Por último, es especialmente llamativo en estas tragedias el motivo conocido como

*deus ex machina* o epifanía, presente en las cuatro que se conservan completas. Este recurso escénico consiste en que una figura externa de carácter divino – ajeno al mundo de los mortales y, por tanto, de la tragedia – aparece para ejecutar la conclusión de la trama: es el caso de Atenea en *I.T. e Ión*, los Dioscuros en *Helena* y Apolo en *Orestes*<sup>389</sup>. Dado que todos portan la noticia de una conclusión exenta de desgracia al final de estas tragedias, con frecuencia el recurso ha sido analizado como un mecanismo cuya función es, precisamente, forzar ese *happy ending* en una acción demasiado intrincada en ocasiones. Un excelente resumen de esta visión lo propone García Gual en su introducción a la edición de las tragedias eurípideas de 2008, cuando comenta lo siguiente a raíz de estas tragedias:

“Se halla a veces una solución mediante la intervención de un dios, un personaje divino que acude cuando ya todo parece perdido, para dar una conclusión benévola al drama. Es el llamado *deus ex machina* que se aparece al final de una obra para ofrecer una hábil componenda. (...) La frecuencia con que Eurípides usa este recurso es una indicación de cuán a menudo no sabe dar con una solución intrínseca a la desesperada solución final del conflicto dramático”<sup>390</sup>.

Otros estudiosos han secundado esta interpretación<sup>391</sup>, que entronca con el juicio de calidad sobre el “último Eurípides” que se ha llevado a cabo en una gran parte de la tradición filológica al estudiar estas tragedias. Sin embargo, una vez más creemos que existen suficientes argumentos para dudar de esta forma de entenderlo, sobre todo debido a la estructura de recurso y motivos empleados en estas tragedias que se ha podido ver hasta el momento.

Para empezar, desde el punto de vista narrativo, destaca el hecho de que en todos los casos el dios aparece en escena cuando la totalidad, o la mayor parte, de la acción ha sido efectivamente resuelta, por lo que la intervención divina no parece tener la función narrativa de ofrecer una solución que de otro modo habría sido imposible. Ifigenia, Orestes y Pílates se encuentran ya embarcados rumbo a su patria cuando Toante recibe la noticia y resuelve emprender su persecución justo antes de que haga su aparición Atenea; idéntico, si cabe, mayor grado de éxito han tenido Menelao y Helena ante la frustración y rabia de Teoclímeno. Ión y Creúsa ya saben quiénes son, y ninguno está ya más en peligro al llegar Atenea; y en el delicado caso de *Orestes*, Helena ya había huido de la escena del asesinato,

389 Collard & Cropp (2008: 127) también consideran que una aparición *ex machina* de Atenea cerraría la

*Andrómeda*.

390 García Gual (2008: XIX)

391 Tovar (1966: 135) denomina al recurso del *deus ex machina* la “receta para los casos desesperados” de Eurípides y explica que para el espectador se puede considerar “poco artístico y difícil de entender” e incluso inadmisibles.



por lo que su salvación, que constituye la mayor revelación conectada con la dicha del final de la pieza, ya se había efectuado.

También en todos los casos es perfectamente posible imaginar que, como comenta Lesky a propósito de *I.T.*, “la obra habría llegado también a buen término sin la aparición de la diosa” (Lesky 2001: 326). En el caso de *Ifigenia*, *Orestes* y *Píldes*, existía la posibilidad tanto de cerrar la pieza sin la correspondiente reacción furiosa de Toante, como de permitir un enfrentamiento directo entre ambos “bandos” y hacer que los protagonistas salieran victoriosos frente al rey de la tierra táurica. Esta sería, según las noticias pertinentes, la versión adoptada por Sófocles en su *Crises*, tragedia en la que habría abordado el mismo argumento mitológico que *I.T.*<sup>392</sup> Más evidente es incluso esta situación en el caso de *Helena*, donde el *mechánema* no solo ha sido ya resuelto sino que además los protagonistas se encuentran completamente fuera del alcance de su antagonista, como reconoce el propio Teoclímeneo en los versos 1622 – 3; antes de la aparición de los Dioscuros la conclusión feliz y la huida conjunta de la pareja ya se había producido. Por su parte, en *Íón*, lo que evita la repentina intervención de Atenea es que Íón entre a preguntar al oráculo quién es su padre; en caso de necesitar que esta pregunta fuera respondida podría haberlo sabido por el propio oráculo, e incluso, dado que ambos personajes se encuentran ya a salvo de asesinarse el uno al otro, hubiera sido posible quedar a la espera de esa respuesta sin que esto obstruyera la felicidad de su reencuentro (y de la conclusión de la obra). Por último, en *Orestes* tampoco era imprescindible la intervención de Apolo para resolver el conflicto evitando la catástrofe (aun cuando sí ha de reconocerse que en este caso dicho conflicto presenta mayor complejidad). Helena, como se ha dicho, ya se encontraba a salvo de las garras de Orestes: su aparición en escena solo reafirma la intuición que ya se tenía (cuando el frigio relata su desaparición, la atribuye a “un rapto de los dioses”, v. 1449). Y, de haber deseado a toda costa que no se produjera ninguna disputa con la muerte violenta de los caracteres principales como consecuencia, hubiera sido sencillo hacer que Menelao – que, tras su enfrentamiento, ya se ha confesado incapaz de vencer la locura de Orestes y dispuesto a hacer lo que él diga – ordenase llevado por el miedo su marcha de Argos, en vez de plantear el último y fogoso arranque de irracionalidad de Orestes por el que se dispone a incendiar el palacio aun habiendo logrado que Menelao se rinda.

¿Cuál es entonces la función, simbólica y narrativa, que cumplen estos dioses al hacer su aparición al final de las tramas de las tragedias metaespectaculares? En primer lugar, dentro del plano conceptual que conforma la atmósfera creada en estas piezas, esta intervención divina no habría de resultar sorprendente en un tipo de obras en las que los dioses albergan una enorme parte de responsabilidad directa en la generación del contexto brutal en que se desarrollan. Los dioses, que como categoría simbólica son la representación del orden y las fuerzas universales, han permitido que estos contextos aterradores se

---

392 Véase Oller Guzmán (2008: 227).

produzcan; parece cuanto menos esperable que también sea preciso su acuerdo para que el espanto y la violencia imperante de estos entornos termine. Un análisis en mayor profundidad permitirá comprobar que, de hecho, la función esencial de la utilización de este recurso en las tragedias metaespectaculares es de tipo ideológico, ya que son la justificación moral para la salvación que ofrece Eurípides a sus personajes.

Ya hemos visto que la función de estos dioses no es exactamente traer la solución al conflicto, ya que cuando ellos llegan el núcleo problemático de ese conflicto ya ha sido resuelto. La intervención divina supone una complementariedad a esta solución; con su aparición se reafirma esa conclusión, pero no se define gracias a ella y solo por ella. Es de interés en ese sentido centrar la atención ahora en cuáles son las acciones o hechos concretos que la intervención de la divinidad sí realiza, en concreto, qué es lo que *impide* al hacer su aparición; pues, efectivamente, en todos los casos la irrupción epifánica constituye el bloqueo de un conato de acción en la trama dramática.

Tanto en *I.T.*, como en *Helena* y *Orestes*, la llegada del dios evita que se produzca un nuevo ejercicio de violencia; la persecución de Toante en pos de los protagonistas fugados – y el castigo contra el coro que anuncia en su amenaza justo antes de iniciar esa persecución –, el incendio del palacio argivo y la reacción desesperada de Menelao al llamar “toda una tropa armada” para apresar a Orestes, y la venganza de Teoclímeno contra Teónoe y de modo más explícito contra el Corifeo que se interpone en su camino. En todos los casos está implicada la vida de inocentes, figuras ajenas al conflicto que ha gobernado el argumento (las mujeres del Coro en *Helena* e *I.T.*, y la joven Hermíone, en *Orestes*). El caso de Teoclímeno en *Helena* es particularmente revelador, pues, aunque el último objetivo de sus ansias vengativas es Teónoe, la escena de disputa con la Corifeo se desarrolla de tal manera que, cuando los Dioscuros aparecen, la única vida que realmente está en peligro directo – y se salva gracias a ellos – es la de la propia mujer del coro, una figura cuya relevancia es mínima a todos los niveles<sup>393</sup>. Puede entenderse así que, lejos de operar como una herramienta para lograr un cierre para la trama principal de la tragedia, la epifanía ha respondido incluso a una subtrama que parece creada con la intención explícita de visibilizar esa función divina de interrupción de la brutalidad.

En los tres casos, además, la divinidad se dirige expresamente a quienes van a ejercer esta violencia, con el mandato de que se calmen los ánimos que conducen a los actos violentos, así como que termine el afán de pelea en sí mismo:

---

393 A nivel de estatus social, se trata de un personaje no libre; el peso narrativo de este personaje es marginal, ya que forma parte del coro. Y, además, desde el punto de vista de empatía con el público, el Corifeo no potencia una identificación individual por parte de la audiencia, ya que no influye en la trama ni es conocido – ni siquiera su nombre es relevante – por los espectadores.

καὶ σὺ μὴ θυμοῦ, Θόας.

Y tú, Toante, no te enfurezcas.

(*I.T.*, v. 1474)

Ἐπίσχεσ ὀργὰς αἷσιν οὐκ ὀρθῶς φέρη,  
Θεοκλύμενε, γαίᾳς τῆσδ' ἄναξ·

“Depón la cólera que te extravía,  
Teoclímene, rey de esta tierra”.

(*Hel.*, v. 1642 – 3)

νείκας τε διαλύεσθε.

“Y ahora dejad vuestras luchas”

(*Or.*, v. 1678)

Semejantes palabras de calma ante una explosión de furia pronuncia la Pitia – personaje que indudablemente también se encuentra vinculado a la divinidad – antes de propiciar el reconocimiento final de *Ión*: ἐπίσχεσ, ὦ παῖ (“ten moderación, hijo”). Por tanto, en el caso de esta tragedia, el ámbito sobrenatural también interviene para frenar la violencia humana de un modo similar al que se ha visto en las epifanías anteriores (la Pitia aparece justo en el momento en que *Ión* alcanza el punto más alto de su rabia y descarga palabras de odio contra la elemental convención de piedad religiosa que implica respetar al suplicante en los límites de un altar). Por su parte, la diosa Atenea aparece para impedir que *Ión* se adentre en el templo de Apolo y pregunte, él mismo, al oráculo por la identidad de su padre. La llegada de la diosa como emisaria del propio Loxias trae las noticias que ambos personajes, madre e hijo, precisan para calmarse; una información que *Ión* hubiera podido conseguir por sí mismo, pero a costa de seguir luchando por obtener respuestas en un

círculo que parece no acabar nunca, ya que las respuestas de los oráculos siempre son crípticas y, además, hubiera supuesto enfrentar nuevamente el horror de la violación de Creúsa. La diosa cierra el círculo una vez que los personajes ya han aprendido y demostrado sus deseos de que la felicidad sustituya a la violencia, evitando una segunda victimización de ambos, y permitiendo así que, al fin, dejen de torturarse a sí mismos.

Así pues, resulta plausible considerar que el *deus ex machina* también responda, en estas tragedias, a una intención ideológica y que se impone de forma global sobre la trama: no se trata de conseguir una solución imposible, que sin ellos no hubiera podido lograrse, ni de poner fin a una trama demasiado embrollada; se trata de afirmar, en acuerdo al fin con las fuerzas universales, la necesidad de poner un freno a la violencia que hasta ahora se ha respirado.

***Construir la metáfora antibelicista. Otros recursos de alusión al conflicto.***

El análisis en profundidad de los motivos principales que articulan la composición de estas obras demuestra que, desde el punto de vista del discurso simbólico de la tragedia, existe un hilo conductor en todas ellas que puede definirse como un camino a través del horror y en dirección a salir del entorno donde la violencia impera. Prima en el espectáculo la exposición de los individuos indefensos ante la brutalidad como punto de partida sobre el que mostrar una línea ascendente hacia el clímax, en la que se pasa del estatismo al movimiento a raíz de la asunción de determinadas verdades y en la que cobra una importancia fundamental la decisión consciente de los mortales en torno a la continuación o cese de esa brutalidad a la que se enfrentan. La posibilidad de una salvación constituye la gran motivación narrativa de estas tragedias para su característica multiplicación de los mecanismos espectaculares: escapar del horror o participar de él, dejándose consumir y, finalmente, autodestruir en esa espiral infinita de sangre.

Establecer ciertas relaciones entre este esquema conceptual y la reacción ideológica contra la guerra que tenía lugar fuera del teatro no parece una posibilidad descabellada. Se trata de un ordenado y brillante plan narrativo para mostrar la monstruosa capacidad destructiva de la violencia entre mortales, así como su imposible justificación, y la relevancia de la decisión individual de negarse a esta dinámica de brutalidad. Es así como se llega a percibir una profunda metáfora antibelicista latente bajo el argumento de estas tragedias, en las que el clamor contra la guerra se refleja de una forma sutil, pero no por ello exenta de trascendencia. Frente a la explicitud de las piezas cuyo mensaje es más evidente, tales como *Las Troyanas* o *Las Fenicias*, donde se hacen concretas la guerra y las víctimas

como elementos de la trama, las tragedias metaespectaculares llevan el problema al simbólico ámbito del individuo y su voluntad de permanecer o no en un universo donde el derramamiento de sangre de sus semejantes es la norma.

La metáfora tiene un efecto de inmensa potencia debido a este carácter individual, ya que se sale de las condiciones específicas que la guerra conlleva como espacio real y literario. Es por esto que se puede hablar de un mensaje antibelicista más allá del puro tópico sobre el horror de la guerra. El problema no reside únicamente en el espanto de un conflicto bélico como concepto apartado de la realidad individual y cotidiana. Ningún ser humano – clama la poética de estas tragedias – está preparado para destruir sin destruirse, para verter la sangre de otros hombres sin que esto le pase una factura tremenda y, en cierto modo, irreversible; y no rebaja el grado de fatalidad del crimen ni los motivos racionales que se establezcan para él, ni que la situación parezca inevitable. La violencia conduce inexorablemente al olvido de la propia historia, y la inmersión en ella equivale a perder, poco a poco, la propia identidad, hasta alcanzar tal distancia de la realidad que la condena se vuelva igual de dolorosa e insoportable que la muerte. Por ello, porque es la misma esencia identitaria del individuo como humano viviente la que está en juego, ha de ser una decisión también individual y autónoma frenar esa violencia: una decisión activa que implique el movimiento en la dirección opuesta a esas dinámicas brutales.

Es preciso añadir que la construcción de este mensaje antibelicista se completa y perfecciona por medio de ciertos recursos – también pertenecientes al universo discursivo de la tragedia – de mayor explicitud respecto a la realidad contemporánea del público de las representaciones. Se trata de alusiones y motivos más concretos: por un lado, las referencias explícitas al tópico de la guerra y los enfrentamientos a gran escala, y por otro, el motivo de la identidad griega, entendida como colectivo diferenciado de otras identidades – bárbaras, extranjeras – y la problemática existencia de *lo griego* como sujeto activo de todos los conflictos. Mediante esta combinación de elementos más simbólicos junto a otros más explícitos, la metáfora subyacente adquiere mayor solidez y, sobre todo, mayor verosimilitud para los espectadores. Las referencias más directas confirman esa conexión con el exterior que, como vimos, tan lógica es en el universo de las representaciones teatrales atenienses. Por su parte, el sustento del dibujo simbólico sobre las figuras del individuo y su relación con la violencia permite que sea posible enlazar conceptualmente este dibujo con aquellas referencias más claras, sin alcanzar ese nivel de explicitud que frustraría la fuerza como espectáculo de la obra a la par que su interés como discurso poético. La conjunción evita, en suma, la frustración del espectador al sentir que el dramaturgo ha quebrado la necesaria distancia entre el mundo de la representación y el mundo del público, y a la vez potencia una interpretación conceptual más elevada del espectáculo al que se está asistiendo.

Las alusiones directas al tema de la guerra, en especial a los desastres y los dolorosos

reveses de fortuna que conlleva, son frecuentes en todas las tragedias metaespectaculares. Tres de ellas – *Helena*, *Orestes e I.T.* – tienen la guerra de Troya como marco contextual, cuya influencia baña los matices del argumento y es la última motivación de la mayor parte de sus resortes de acción trágica. Ajustándose a lo que, como se ha comentado, no deja de ser uno de los tópicos literarios más productivos de la Antigüedad, en todas estas tragedias se maldicen los años de guerra en Troya, los personajes la evocan y entienden como sinónimo de muerte, desolación y llanto, y acuden a ella para ejemplificar las peores atrocidades de las que es capaz el hombre. Tal vez el aspecto más interesante de estas tres tragedias en este sentido es que todas se desarrollan en momentos *posteriores* al fin de esta gran guerra, que aun así sigue actuando como un poderoso trauma en la conciencia general de todos los personajes. Queda así trazada de forma sutil pero constante la idea de un enfrentamiento de enormes proporciones cuyo impacto devastador fue tal que pervive aún tras haber pasado años desde su capitulación. En el caso de *Helena*, es notable además la cadena del absurdo que se establece entre la supuesta causa de esa espantosa guerra, asumida por todos y utilizada como justificación para el conflicto, y la realidad que se descubre en la trama: “and all for a phantom”, comenta Dale (1967: xii), imprimiendo la necesaria nota de melancolía a su reflexión al entender que, en las entrañas de la tragedia, parece latir la sentencia de que la guerra que tanto dolor trajo se llevó a cabo por una simple mentira.

Tal vez por resultar más adecuados para ello, debido a su categoría de permanente estatus inferior en la jerarquía social sobreentendida en la tragedia, además de su condición de mayor proximidad con el conocimiento universal, más ajeno a las especificidades de la trama, son los miembros del coro quienes más ejecutan en estas tragedias las alusiones directas al tópico de la guerra. El más evidente es quizá el ejemplo entonado por el coro de *Helena* en su primer estásimo, cuando, tras haber lamentado y compartido abiertamente las desdichas de Helena, el coro remite a la infame guerra de Troya y, en inmediata continuación, al sinsentido de la guerra *per se*.

Ἄφρονες ὅσοι τὰς ἀρετὰς πολέμῳ  
 λόγχαισί τ' ἀλκαίου δορὸς  
 κτᾶσθε, πόνους ἀμαθῶς θνα-  
 τῶν καταπαυόμενοι·  
 εἰ γὰρ ἄμιλλα κρινεῖ νιν  
 αἵματος, οὐποτ' ἔρις  
 λείψει κατ' ἀνθρώπων πόλεις·

Necios aquellos que gloria en la guerra

buscáis y con lanzas y venablos belicosos  
matáis, poniendo fin a las fatigas mortales  
de forma absurda;  
pues si es único juez  
la lucha y la sangre, jamás la discordia  
abandonará el hogar de los hombres.

(*Hel.*, vv. 1151 – 7)

Es imposible no posar la atención en la intensidad enfática que reside en la segunda persona del plural (κτᾶσθε) empleada por el coro a la hora de pronunciar su sentencia. Sin duda se trata de un recurso de inclusión apelativa del público en el contenido del discurso, lo cual realza el carácter de denuncia y conexión con la realidad externa del teatro de las palabras pronunciadas. Destaca también el rechazo de los valores positivos si estos se persiguen en situación o por vía de la guerra (τὰς ἀρετὰς), dando a entender que en un contexto bélico no hay cabida para la virtud o para el alivio (ni siquiera aunque las penas de los mortales – πόνους θνατῶν καταπαυόμενοι – hayan terminado, pues la guerra vuelve absurdo – ἄμαθῶς – este supuesto descanso). Esta llamada al alejamiento de la guerra y de su espectro de justificaciones morales por parte de figuras externas a la acción directa de la tragedia se observa también en ciertos discursos divinos, lo cual tiene una interesante connotación, ya que, al posicionarse los dioses en contra del conflicto, el mensaje de denuncia cobra una autoridad mayor. Así, Apolo entona las siguientes palabras en uno de sus pasajes finales en *Orestes*, donde exige a los hombres que pongan en orden sus prioridades respecto a guerra y paz a la hora de honrar a sus divinidades:

**ἴτε νυν καθ' ὁδόν, τὴν καλλίστην  
θεῶν Εἰρήνην τιμῶντες:**

Id, ahora, cada uno por su camino, y honrad  
a la más hermosa de las diosas: La Paz.

(*Or.*, 1682 – 4)

A su vez, la cuestión de la definición de la identidad griega en mundos extraños a esta última supone otro mecanismo fundamental de conexión inmediata con la sensibilidad más actual del público, que es de carácter panhelénico y que se halla circunscrito a la *polis*

ateniense en el momento de las festividades<sup>394</sup>. El elemento de la identidad griega (y su oposición o comparación con otras identidades sociales) como motivo recurrente en estas tragedias ha dado lugar a diversas investigaciones en profundidad sobre el tema, entre las que cabe destacar el estudio de Edith Hall *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy* (1991). En las cuatro que conservamos completas es posible observar esta problematización del pueblo griego y, más concretamente, el ateniense, en su diferenciación con respecto a otros pueblos; los egipcios en *Helena*, y los habitantes de la tierra de los Tauros en *I.T.*, que tal vez sea la que más intensidad muestra en el desarrollo de este motivo<sup>395</sup>.

Lo más interesante y novedoso del planteamiento euripideo es que supone un cuestionamiento de esa identidad griega; en estas tragedias los personajes se ven obligados a definir qué significa ser griego y de forma constante permanece el dilema sobre qué acciones corresponden al pueblo griego y cuáles no. La asociación entre los conceptos “Grecia” y “civilización”, asumida culturalmente en la Atenas del siglo V, y reafirmada en los años precedentes durante los conflictos contra los persas, se pone en tela de juicio en los argumentos de las tragedias metaespectaculares, desafiando los estereotipos que vinculaban un carácter “civilizado por naturaleza” la identidad griega, en oposición a los demás. Tal y como señala Hall:

“In Euripides indeed the polarity between Greek and barbarian is subject to examination and gives rise to powerful rhetoric and ironic effects. These reveal that an underlying stereotype of the barbarian underpinned Greek ideology in the fifth century, which assumed that where Greeks were manly, courageous, intelligent and law-abiding, barbarians were the opposite – effeminate, cowardly, unintelligent and either despotic or anarchic”<sup>396</sup>.

394 Es importante destacar la especial fragilidad que revestía para el público el concepto de identidad griega y, más específicamente, ateniense o externa a Atenas durante los años en cuyo marco se encuadra el estreno de las tragedias aquí estudiadas; hemos de recordar que durante las festividades se exhibía el tributo recaudado por Atenas ante representantes de numerosas polis aliadas de la liga délico-ática, recordando de una forma muy alejada de la sutileza a los aliados su posición de sometimiento ante el imperio ateniense. Es verosímil considerar que durante estos años, tras el cansancio de una larga y carísima guerra, la exhibición de tales tributos ya no sería tan ostentosa como en su mejor época, por lo que no solo el sentimiento identitario de los aliados se vería turbado por la exhibición, sino, probablemente, también el de los propios atenienses, que observarían el temblor de su imperio sobre el mismo escenario, justo antes de que diese comienzo la función.

395 Sobre el tema de la conciencia extranjera y griega en *I.T.*, véase Oller Guzmán, “Ifigenia ξενόκτονος” (2008).

396 Hall (2010: 111)



Así, la identidad del bárbaro (βάρβαρος) y de la población bárbara, así como de costumbres, prácticas, creencias o valores morales de tipo bárbaro, se muestra en oposición al mundo griego y funciona como una especie de criterio de definición negativo: “*los griegos somos (o habríamos de ser) lo que no son los bárbaros*”. Ejemplo de esto es el momento en que Tindáreo acusa a Menelao – en su enfrentamiento con él a causa de Orestes – de volverse bárbaro a costa de juntarse con un bárbaro (βεβαρβάρωσαι, χρόνιος ὢν ἐν βαρβάροις, v. 485), haciendo referencia al matricidio del Atrida como una práctica cuya impiedad la vuelve impensable para el orden civilizado con el que se identifican los griegos. Así, el concepto bárbaro se conforma como un espectro temible en todos los sentidos: significa extrañeza y desorden moral, desconexión con los dioses y con el orden de las cosas que se comprende como natural. Sin embargo, pronto los dos conceptos se mezclan y las líneas se vuelven difusas, como si existiera una acongojante pregunta acechando sobre la historia y sobre el teatro: ¿hasta qué punto ha alcanzado Grecia el mismo nivel de extrañeza, temor y desorden que la propia barbarie?<sup>397</sup>

En numerosos ejemplos es posible atender a esta tensión a la que se ve sometida la identidad griega frente a la identidad extranjera o bárbara, haciendo especial hincapié en la vulnerabilidad de la griega y de su consideración positiva, frente a las atribuciones en principio indudablemente negativas de la opuesta. Ya advierte la anciana a Menelao en su violento diálogo que en esta tierra no es bienvenido, con lo que la tragedia sitúa al personaje principal griego como extranjero amenazado, invirtiendo un parámetro esencial por el que la identidad griega se entiende como dominante. Esta inversión de las posiciones esperables dentro de la escala de poder potencia la asociación de Helena y Menelao como los “buenos” frente al bárbaro Teoclímeno, que busca el asesinato de los griegos en su tierra. Sin embargo, la historia de los dos esposos perdidos es ante todo una historia de guerra, y es el conflicto griego el que los separó y obligó a llegar a la situación presente. A lo largo de la tragedia se equivalen los términos griegos y extranjeros a la hora de sentir el dolor y el desastre de la guerra (véase como ejemplo los versos 229 – 30: τίς ἢ Φρυγῶν / ἢ τίς Ἑλλαντίας ἀπὸ χθονὸς – “quién entre los frigios o quién desde la tierra helena...”). No parece que los griegos escapen de esta realidad que supone asumir la guerra como enemiga de la misma condición humana, sea cual sea su procedencia o su marco cultural.

En *I.T.* asistimos al planteamiento más complejo de todos. Ifigenia es griega y mantiene con su patria una extraña relación de nostalgia de lo imposible; sin embargo, sirve a los bárbaros y su oficio en esa tierra extraña consiste precisamente en sacrificar griegos.

<sup>397</sup> Es posible notar precedentes de este mismo cuestionamiento de la moral griega en otras obras de marcado carácter antibelicista, tales como *Hécuba* o *Las Troyanas* (en especial en el discurso de Hécuba junto al cadáver del niño Astianacte, véase v. 1190 “a este niño lo asesinaron los griegos por miedo”).

Esta práctica del sacrificio humano, que desde el principio habría de resultar intolerable para la cultura griega del público contemporáneo, aparece asociada al carácter bárbaro de la tierra táurica en la que se desarrolla la historia trágica. Sin embargo, una sombra de espanto acecha sobre la moral de los protagonistas, ya que la situación de Ifigenia también responde a un intento de sacrificio humano por parte de Agamenón<sup>398</sup>, en aras de obtener vientos favorables para sus propios propósitos bélicos<sup>399</sup>. Así, cuando la guerra se interpone, no parece que Grecia logre mantener su respeto por las leyes fundamentales ni su impecable reputación piadosa y civilizada. La terrible paradoja por la cual Ifigenia se ve rescatada de la brutalidad sanguinaria e impía de su padre griego ante un ejército griego, y a modo de compensación, ha de verse obligada a ejercer el mismo tipo de práctica brutal contra su propio pueblo, instala el cuestionamiento moral de la identidad griega y su conducta autodestructiva como un secundario leitmotiv de la obra. La idea terrible de griegos que están matándose entre ellos parece a su vez una referencia velada pero no por ello menos directa al tipo de conflicto civil que constituía la Guerra del Peloponeso.

En *Ión*, Atenas y el vínculo identitario con ella se convierte en el centro de interés cuando, tras el falso reconocimiento y celebración de parentalidad con Juto, este anuncia a su recién hallado vástago la marcha hacia tierras atenienses, donde será un miembro de la realeza. Frente al regocijo inicial por haber encontrado un padre, y sentirse abrazado por una familia y unas raíces, Ión siente cómo el miedo se apodera de él al meditar con algo más de pausa lo que significa abandonar Delfos y llegar a una tierra como Atenas. Es entonces cuando, en la significativa sección que correspondería al agón dentro de la estructura de la tragedia – aunque no suponga un auténtico enfrentamiento porque, como se ha visto con anterioridad, se trata de personajes no opuestos –, tiene lugar un afilado discurso donde se cuestionan todas las atribuciones del pueblo ateniense entendidas, según la tradición, como positivas. El primero de estos atributos en cuyo análisis se sustituye el carácter glorioso por la desconfianza y el temor es la leyenda de la autoctonía ateniense:

Εἶναί φασι τὰς αὐτόχθονας  
 κλεινὰς Ἀθήνας οὐκ ἐπέισακτον γένος,  
 ἵν' ἐσπεσοῦμαι δύο νόσω κεκτημένος,  
 πατρός τ' ἐπακτοῦ καὐτὸς ὦν νοθαγενής.  
 Καὶ τοῦτ' ἔχων τοῦνιδος, ἀσθενής μὲν ὦν

398 Es interesante, además, que como destaca Bremmer (2013: 89), Ifigenia describe su propio sacrificio al comienzo de esta obra como realizado de forma semejante a los sacrificios rituales de animales “a la manera griega”, con lo que se funden los caracteres bárbaro y griego en una misma práctica monstruosa.

399 Sobre la acongojante contradicción alrededor del sacrificio humano sobre el personaje de Ifigenia, véase Hall (1991: 148).

μηδὲν καὶ οὐδὲν ὦν κεκλήσομαι·

Dicen que son de una estirpe autóctona  
los ilustres atenenses, que no provienen de ningún clan,  
por lo que yo voy a llegar señalado por dos males,  
ser hijo natural y además de padre extranjero.  
Y portando yo esa vergüenza, débil seré  
y nada quedará reducido a ser.

(*IÓN*, vv. 589 - 592)

Más que sentirse admirado por la categoría autóctona del lugar al que marcha, el muchacho prevé una bienvenida de todo menos calurosa, de parte de un pueblo que lo juzgará por ser ajeno en todas las formas posibles, y le hará claro su desprecio para debilitarlo al máximo (ἀσθενῆς μὲν ὦν). Aunque sutil, es firme el ataque contra la soberbia ateniense frente a quienes no pertenecen a su estirpe; el poder del que gozan exacerba su agresividad contra los débiles sin que sean importantes los motivos, tal y como reflexiona el propio *IÓN* en tono sentencioso, unos versos más adelante:

Οὕτω γὰρ τάδ', ὦ πάτερ, φιλεῖ·  
οἱ τὰς πόλεις ἔχουσι καὶ ξιώματα,  
τοῖς ἀνθαμίλλοις εἰσὶ πολεμιώτατοι.

Pues así son las cosas, padre:  
Los que tienen ciudades y sus honores  
son los más hostiles con sus adversarios.

(*IÓN*, vv. 604 - 6)

Incluso es posible observar esta identificación de Atenas con el abuso inconsciente de poder, necesariamente abocado al fracaso, cuando se desarrolla la reflexión moral que ensalza la moderación frente a desmesura – que también halla sus fundamentos en la filosofía elemental de la tragedia clásica – alrededor de las figuras del hombre poderoso y el simple ciudadano (mediante la oposición léxica *δημότης* / *τύραννος* de fuertes connotaciones sociopolíticas).

τίς γὰρ μακάριος, τίς εὐτυχής,  
ὅστις δεδοικῶς καὶ παραβλέπων βίον  
αἰῶνα τείνει; Δημότης ἂν εὐτυχής  
ζῆν ἂν θέλοιμι μᾶλλον ἢ τύραννος ὢν,  
ὧ τοὺς πονηροὺς ἡδονὴ φίλους ἔχειν,  
ἐσθλοὺς δὲ μισεῖ κατθανεῖν φοβούμενος.

Pues ¿quién podría ser feliz, o dichoso,  
si con miedo prolonga su vida  
siempre vigilante? Antes como ciudadano dichoso  
prefiero vivir que como un poderoso rey  
al que guste tener como amigos a desgraciados  
y que odie a los nobles por temor a que lo maten.

(*Ión*, vv. 623 – 8)

Esta clase de reflexión acerca del terror que persigue al que pretende ostentar más poder del que aconseja la prudencia, había de impactar en una sociedad que, en aquellos momentos, se estaba replanteando la práctica totalidad de su organización política e institucional precisamente ante la amenaza y el daño inferido por el conflicto constante con otras polis. De esta manera, el cuestionamiento moral de Eurípides hacia su público no se limita a recordarle la fragilidad de su pertenencia a la intachable Grecia y su proximidad con la barbarie; también replantea su situación particular como polis e imperio, haciendo que su superioridad política y militar también sea necesariamente puesta en duda.

#### ***Consideraciones finales. Guerra y paz en la tragedia eurípidea entre los años 416 – 408.***

Creemos que los datos analizados ofrecen motivos suficientes para considerar que las tragedias metaespectaculares, lejos de presentar una intención ideológica evasiva con respecto a la guerra, albergan un profundo mensaje de paz que busca conmover a un público en guerra. Este mensaje se apoya con fuerza en el discurso simbólico, a través de propuestas que sitúen la violencia humana y sus devastadoras consecuencias para el individuo en el centro de su estructura narrativa, así como la importancia de sus decisiones de rechazo a esa violencia para poder salvarse del horror; también utiliza el anclaje de las referencias al mundo específico del público, griego e inmerso en un contexto bélico, para construir esta metáfora de forma sólida.

Esta metáfora y mensaje antibelicista guarda un lazo de coherencia con otras tragedias estrenadas en el mismo rango cronológico (416 – 408), cuyos argumentos revisten una preocupación mucho más evidente por la violencia desmedida del individuo, como *Heracles*, o la crueldad de la guerra, como *Las Troyanas*. Es posible considerar que la sensibilidad de Eurípides se vio afectada por la honda crisis que la guerra del Peloponeso había provocado en Atenas, con lo que su teatro también se impregnó de una enérgica necesidad de reacción, sobre todo a partir de los críticos últimos años de la paz de Nicias (416 – 412). A un tiempo, una lógica búsqueda de excelencia desde la perspectiva artística y de impacto positivo en su público lo llevó a traducir esta inquietud ideológica de denuncia en importantes innovaciones dramatúrgicas en su obra. Aprovechó el formato de la “trilogía” establecido en la competición (es decir, la oportunidad de presentar tres tragedias en el mismo certamen) para combinar piezas en las que el planteamiento y los recursos empleados para alcanzar ese máximo impacto sobre el público fueran diferentes. La conjunción de tragedias metaespectaculares (como sin duda, además de *I.T.*, debió de ser *Alejandro o Antígona*) con obras en las que el alcance del patetismo y la catástrofe son más evidentes y que recurren a mecanismos más asentados en la convención del género trágico (*Las Troyanas* o *Heracles*, y probablemente, también *Palamedes*) permitió que la introducción de sus innovaciones fuera sutil, evitando una brusquedad incongruente y descontextualizada.

Este paulatino proceso de renovación de la tragedia eurípidea sustentada sobre la base de su alarmante desesperación ante los avances y estragos de la cruel guerra que mantenía en vilo a su pueblo llega a su máximo grado de expresión sobre el escenario en el certamen del año 412. En este momento crucial para Atenas, que afrontaba la mayor derrota sufrida en la guerra, la reanudación de las hostilidades en clara desventaja, y el cuestionamiento prácticamente total de su sistema político e institucional, Eurípides presentó *Andrómeda*, *Helena* y con toda probabilidad *Íón*, cuya inclusión en el grupo participante supondría la creación de una propuesta de intención clara y coherente<sup>400</sup>. Pues se trata de tres tragedias que llaman a la obligatoriedad de pensar en una solución que pase por el rechazo a la violencia para recomponernos de los daños sufridos por una serie de

---

400 Es posible esbozar además una conexión significativa entre las tres obras que habrían conformado el conjunto participante de Eurípides en el certamen del año 412 y cierta vinculación con las identidades sociales más relevantes del momento a nivel político: con *Helena* puede establecerse una fuerte asociación con el mundo dorio a través del eminente simbolismo de los personajes principales, rey de Esparta y su esposa; en *Íón* es posible hallar el símbolo clamoroso del universo jonio y ateniense, unidos en una absorción identitaria de suma relevancia para el argumento; y en *Andrómeda* parece descansar un símbolo del exterior y la más recóndita lejanía de lo conocido, con lo que la evocación de lo ajeno a los griegos – tales como el viejo enemigo persa, que años atrás ayudó a construirlos como identidad sólida – podría también tener sus resonancias.

decisiones nefastas y una inmersión excesiva en las dinámicas brutales. En todas ellas la salvación es posible, en todas ellas la guerra pende sobre las cabezas de los protagonistas como un monstruo destructor que ha provocado las peores situaciones o que supone las peores amenazas. Los recursos de innovación dramática eurípidea se disparan en la propuesta del año 412, en lo que sin duda parece una intensa llamada a la reflexión del público sobre una posible opción distinta de la que ha conducido a Atenas a consecuencias penosas, tales como el reciente desastre de Sicilia. Como señalan Bañuls y Morenilla, es plausible considerar que Eurípides adopte en estos años la posición de proponer en sus tragedias una mirada hacia adelante, la búsqueda activa de un futuro que pueda hacernos más felices que lo vivido hasta ahora<sup>401</sup>.

A medida que aquella Atenas que intentaba recuperarse económicamente con su democracia en jaque se fue resquebrajando más y más, con la intervención de un golpe oligárquico en el año 411 que solo era un evento más entre el tumultuoso caos que se vivía<sup>402</sup> y la progresiva desmoralización ante la acumulación de reveses contra su hegemonía<sup>403</sup>, la dramaturgia de Eurípides se mantuvo en su postura antibelicista, así como en su exploración de los recursos simbólicos empleables para multiplicar el impacto de su tragedia. Tal vez sea justo hablar de una acentuación de los rasgos de mayor exaltación del patetismo por la pérdida de fe en una posible influencia real sobre su pueblo. Su teatro ya sería para siempre un teatro de la guerra, afectado por la necesidad de enfrentar a su espectador con el espanto de la violencia entre mortales y la imposibilidad de justificar esa violencia. Tras su representación de la trilogía en la que se habría incluido *Orestes*, máximo exponente de sus innovaciones metaespectaculares con el tinte melancólico e irónico de los individuos que, teniendo la salvación a su alcance, se siguen dejando llevar por el odio, Eurípides marcha lejos de Atenas, a morir en una suerte de exilio emocional gobernado por la decepción.

Por último, cabe añadir que la intención antibelicista por encima del escapismo reafirma el carácter trágico de estas obras, una vez más, frente a la interpretación que pretende acercarlas al género del melodrama o la tragicomedia. Pues, en tanto que parte de la esencia fundamental de la tragedia es el desafío a los esquemas morales preestablecidos del público, la evasión es poco menos que incompatible con esta condición trágica. El cuestionamiento de los planteamientos actuales de su espectador se potencia por medio del juego de empatía que la tragedia establece por sus propias características. Tal y como

401 Véase Bañuls & Morenilla (2008: 108).

402 Tal y como destaca Bengtson (2008: 233) el golpe de los Cuatrocientos no fracasó por una respuesta convencida del pueblo a favor de su democracia, sino que, abatido por aquel oleaje caótico de circunstancias, “se hundió en el torbellino de los acontecimientos que se sucedían atropelladamente”.

403 En este sentido destaca la defección de los aliados, tales como Quíos, Mileto y Tasos; véase Domínguez-Monedero & Pascual (2007: 300).

apuntan Algaba y Bellido-Pérez:

“Al contrario de lo que sucede en el melodrama, en la tragedia no se pueden identificar fácilmente los buenos y los malos [...] Lejos de anestesiarnos, como ocurre con el melodrama, este tipo de obras obligan al público a activar su consciencia y readaptar sus códigos morales a los que rigen el relato”<sup>404</sup>.

Así pues, la intención de conmocionar los ánimos de su pueblo mientras la guerra atenazaba sus vidas se veía potenciada por las condiciones del género trágico. Su fusión de las líneas que dividen el bien y el mal, así como la llamada a la reacción ante el sufrimiento corresponden a la perfección con los parámetros esenciales de la tragedia, y con el carácter de aspiraciones universales de su discurso. Es por esto que también estas obras hallan reforzada su condición trágica gracias a este mensaje antibelicista, que cimenta su discurso simbólico para permitir así que se erija en una poética trascendental del dolor, el individuo y el cambio.

---

404 Algaba & Bellido-Pérez (2017: 73).

## ***CONCLUSIONES***





El presente estudio ha perseguido la revisión y la búsqueda de una vía de interpretación novedosa de cinco obras de Eurípides (*I.T.*, *Helena*, *Ión*, *Andrómeda* y *Orestes*), cuya lectura tradicional ha girado en torno a la concepción alejada del propio género trágico de dichas piezas. Nuestra lectura pretende contrarrestar esa interpretación tradicional y entender estas obras como tragedias auténticas, así concebidas por su autor y comprendidas como tal para el público que presenció su estreno. La argumentación para defender esta posibilidad halla numerosos pilares en los que sustentarse. Por un lado, se ha querido profundizar en el interés de ciertas propuestas, recientes en su mayoría, que ya apuntaban las razones para dudar de la lectura “tragicómica” de esta parte de la obra eurípidea; especial relevancia han tenido las referencias que señalan la importancia de tener en cuenta el contexto sociocultural al que toda obra teatral griega se hallaba sujeta para ser definida como tragedia, así como las diferencias entre nuestros parámetros sociales de percepción del espectáculo y aquellos que regían la Atenas del siglo V a.C. Por otra parte, se ha renovado el estudio en profundidad de los textos procurando acceder a ellos sin la premisa de la interpretación tradicional como guía para la lectura. En cualquier caso, la tesis doctoral ha buscado centrarse en la exposición y la defensa de una visión específica – por fuerza subjetiva – de las tragedias estudiadas, intentando ir más allá de una mera revisión crítica de las mismas desde la perspectiva filológica.

Así, tomando como base el esquema definitorio de la tragedia fundamentado en los límites impuestos por las circunstancias socioculturales, religiosas y morales de su propia época, se ha revisado el contenido de estas tragedias desde una perspectiva que procura entenderlas de un modo coherente con el resto de la obra del dramaturgo y con las convenciones propias del género, reconociendo la existencia de elementos llamativos o sorprendentes en las mismas y buscando una línea de interpretación de estos elementos que no implique perder esa coherencia. Este nuevo análisis ha conducido a la elaboración de una nueva teoría sobre la técnica teatral eurípidea desarrollada en estas obras, según la cual esta técnica no buscaría lograr una dispersión estética e ideológica del género dramático de la tragedia, sino aprovechar sus posibilidades para conseguir un efecto de impacto extremo sobre la sensibilidad del público. Se exaltan a través de esta técnica aquellos aspectos del sistema estructural de la tragedia cuyo espectro de alcance emotivo sobre el espectador es mayor, tales como la conexión íntima con la desolación del

protagonista, el temor y la compasión provocados por la expresión de la violencia. Esta teoría concibe la factura dramática de estas obras como una tendencia dramatúrgica que responde a unas motivaciones estrechamente relacionadas con los acontecimientos históricos que envolvieron el momento de composición y estreno de las tragedias estudiadas.

La reflexión que se ha llevado a cabo ha tomado aspectos de una gran heterogeneidad para su fundamentación, con el objeto de no perder la perspectiva de cuán complejo es el problema que se trata; también por ello las conclusiones obtenidas presentan cierto grado de variedad. A continuación se describen los puntos más sobresalientes sobre los que juzgamos relevante llamar la atención en la síntesis de nuestras consideraciones finales.

### ***El concepto de tragedia: un fenómeno social basado en la transgresión***

Nuestro estudio ha situado su punto de partida en el examen detenido y en profundidad del concepto de tragedia, buscando definir las implicaciones y matices que la convertirían en un género único, distinguible de cualquier otro desde el punto de vista estético. Con este objetivo, se han estudiado aquellos elementos externos más importantes de cuantos conformaban el contexto de las representaciones teatrales en las cuales se encuadraba la especificidad de la tragedia. De esta manera se ha realizado una revisión de la sociedad ateniense y su relación con el teatro. Esta relación se torna de una naturaleza sumamente particular debido a la enorme importancia que le concede esta sociedad a tres aspectos fundamentales a la hora de definir sus propias formas de expresarse en comunidad y transmitir las inquietudes individuales e integrarlas en la dinámica del grupo: la oralidad, la mimesis y el sentido del evento colectivo. Estos aspectos convierten la implicación del público con la representación en una cuestión íntima y a la vez profundamente natural. Atenas en el siglo V a.C. se configura como una cultura del espectáculo, cuyos preceptos sociales otorgan una gran relevancia a la expresión pública de las cuestiones que se consideran importantes hasta llegar al punto de necesitar una institucionalización de esa expresión. El teatro satisface esa necesidad e integra a su vez la mimesis como instrumento de comunicación en un ámbito eminentemente colectivo; este es el motivo de que su configuración como institución social surja y se vea acogida de un modo natural en el mundo ateniense, llegando a instaurarse el espectáculo como un fenómeno social genuino y con el que el conjunto del pueblo se siente (o al menos, aspira a sentirse) identificado.

La comprensión en profundidad del fenómeno teatral en el contexto ateniense solo puede llevarse a cabo mediante el examen exhaustivo de sus propias circunstancias; entre estos factores específicos ha resultado de suma importancia definir de forma precisa las peculiaridades y diferenciaciones esenciales del conjunto que conformaba el público concreto que presenciaba este fenómeno. Es posible comprobar que este público se ve afectado por el marco político en el que tiene lugar la ceremonia que alberga las representaciones teatrales como parte de ellas, motivo por el cual podemos entender que la relación entre teatro y política se estableciese de forma prácticamente inmediata en la mentalidad colectiva de los espectadores; a su vez creemos que son importantes la heterogeneidad y la masividad que caracteriza al auditorio – en tanto que se trataría de aspectos que también el poeta conocería y con los que contaría, al igual que ocurriría con el carácter único de la representación –, así como el principio moral de libre expresión (*parrhesía*) que condiciona la noción de sociedad democrática en la polis ateniense y, con ello, también la expresión del teatro.

El hecho de que las ceremonias sociales que incluían el fenómeno espectacular en su celebración constituyan puntos de referencia esenciales para la vida comunitaria de la polis está estrechamente relacionado con el carácter religioso de estas festividades (Dionisias y Leneas). La religión ofrece una ascensión en el grado de relevancia que adquiere el fenómeno teatral como evento social, y además ayuda – por su propia caracterización basada en principios de ortopraxia, inexistencia de verdad revelada y politeísmo – a configurar la naturaleza particular del espectáculo en este contexto. El género específico de la tragedia se aferra a la seriedad conferida por el aspecto religioso para construir su discurso mimético y alcanzar el nivel de profundidad que precisa para transmitir mensajes que tengan una aspiración de significado universal. Para ello acude a los referentes estructurales narrativos propios de la religión griega, basados en el mito y la subjetividad interpretativa que lo caracteriza. El conocimiento común de los elementos tomados del sustrato mítico y heroico permite que se llegue a construir un horizonte de expectativas compartido por el conjunto del público en el entorno de la tragedia. A su vez, gracias al anclaje establecido con el universo mítico para la edificación de este horizonte, el planteamiento del mismo puede dotarse de un tono serio y profundo sobre el escenario, fundamentado en el símbolo. Aprovechando estos referentes sobre los cuales existe tal conocimiento compartido, se desarrolla una historia de carácter transgresor; esto significa que el argumento y la trama se sustentan sobre el relato de un desafío a los límites morales a los que el público ve sujeta su mentalidad. La transgresión como base para construir la estructura narrativa implica que todo receptor de dicha estructura sienta vulnerada en cierta medida su concepción básica del orden universal. Este es el aspecto que, a nuestro parecer, unifica el discurso de todas las obras compuestas en el marco de la convención trágica griega, aun teniendo en cuenta la inmensa variedad que todos los ejemplos dentro de su tradición presentan y asegura una fuerte reacción emocional, cuya esencia conceptual fue descrita por Aristóteles, como reflejo del impacto de tal discurso en el público. La

definición de tragedia aducida por el mismo teórico parece también responder a estas características esenciales vinculadas a la búsqueda deliberada de una transgresión de los preceptos morales establecidos en la mentalidad del potencial espectador.

Es tragedia por tanto todo espectáculo representado en el contexto competitivo de las festividades religiosas correspondientes que plantee una historia simbólica basada en las referencias compartidas procedentes del discurso mitológico cuyo planteamiento tenga un carácter transgresivo para la concepción moral y social del público. Este razonamiento nos lleva a considerar que toda representación teatral que tuviera lugar en el ámbito de la competición teatral como parte de las celebraciones religiosas Dionisias y Leneas, participando en la categoría de *tragoidiai* y en los términos discursivos basados en la transgresión moral y sociocultural arriba descritos habría de ser entendido como “trágico” por el público contemporáneo, correspondiente al siglo V a.C en Atenas. Por lo tanto, existen razones sólidas, de tipo histórico y contextual, para plantear una interpretación de estas obras como tragedias puras independientemente de su peculiar estructura narrativa o de la presencia de elementos que puedan ser reconocidos como característicos de otros géneros, tales como la tragicomedia o el melodrama, según nuestra percepción moderna.

Cabe añadir que, con el objetivo de alcanzar una conclusión definida y comprometida con la idea de tragedia que pueda ceñirse lo máximo posible a las circunstancias contemporáneas a la misma, aquellas que la rodeaban y condicionaban, se ha recurrido a una ingente cantidad de bibliografía, contrastada a merced de la inmensa variedad de enfoques metodológicos o perspectivas de interpretación que un fenómeno tan importante como la tragedia ha suscitado. Sin embargo, tal amplitud de referencias, puntos de vista y derivaciones posibles en cuanto a bibliografía la vuelve también necesariamente inabarcable en su totalidad (esto no solo afecta a la cuestión de la tragedia y su delimitación conceptual, sino también al propio tema concerniente a Eurípides). Es por ello que la selección ha sido inevitable, dejándonos guiar sobre todo por aquellos referentes que parecían coincidir en mayor medida con el propósito de este estudio a la hora de emprender su investigación acerca de los límites definitorios del fenómeno trágico. A su vez, es nuestro interés destacar la relevancia que han tenido para el presente trabajo ciertas líneas de trabajo y teoría filológica de origen español, a las que se ha querido dedicar una particular atención debido, principalmente, a la atracción que ha suscitado en una buena parte de ella la teoría de las obras tardías de Eurípides entendidas como piezas que van alejándose del género trágico, la ideología escapista o la proximidad con los géneros de la novela o el melodrama. A su vez, la teoría desarrollada en esta tesis doctoral se ha visto notablemente reforzada en algunas de sus matizaciones más relevantes y ha logrado sostener un alto nivel de coherencia con sus propios objetivos y fundamentos gracias al diálogo que se ha intentado mantener con estas vertientes de la filología “tradicional”.

***La teoría del metaespectáculo***

Una vez esbozada la definición conceptual de la tragedia como un fenómeno social sujeto a una serie de restricciones y convenciones concretas que garantizarían en un principio la percepción trágica de cualquier obra representada ante el público afectado por esos aspectos y en ese contexto, se ha procedido a analizar aquellos aspectos más llamativos que es posible localizar en las obras de Eurípides y que llaman la atención dentro de su composición dramática, aun cuando la pertenencia intrínseca al género trágico de estas obras no se ponga en duda. Entre estos aspectos, que denotan un alto grado de originalidad por parte del dramaturgo en comparación con el resto de la obra trágica griega conservada, destaca la innovación que se desarrolla sobre el sustrato mitológico del cual proceden los argumentos de la tragedia. Es posible observar en estas obras la elección de versiones de los relatos míticos que parecen no haber sido las más conocidas o familiares para la generalidad del público de estas representaciones, e incluso asistimos a elementos cuya condición exclusiva respecto a cualquier otra fuente literaria anterior hace pensar en una auténtica invención eurípidea. El estudio detallado de esta hábil combinación entre elecciones e invenciones sorprendentes por parte del poeta sobre el material narrativo del que dispone para construir estas tragedias nos ha llevado a la conclusión de que esta técnica se fundamenta en un especial interés en abordar aspectos cuya condición transgresora sea aún mayor de lo que es frecuente o esperable dentro del contexto convencional de la tragedia. Temas escabrosos y profundamente reprobables para la moral social y religiosa establecida en el mundo griego del siglo V a.C., tales como el sacrificio humano, la brutalidad desbocada de una colectividad ciudadana o la violación secreta de parte de dioses, son puestos en escena mediante una presentación del argumento mítico que despoje, en cierta medida, al espectador de su familiaridad con personajes e historia. A diferencia de lo que suele ocurrir en la dinámica dispuesta en la tragedia ática, el espectador se encuentra así en una posición de desconocimiento de los acontecimientos que están por venir, por lo que su contacto con lo inesperado es muy semejante al de los protagonistas de la trama.

Este empeño por situar al espectador en una predisposición distinta respecto al espectáculo que presencia es el punto de partida de un juego complejo en el que ni siquiera las posiciones más elementales parecen estar aseguradas, por lo que la tensión se acentúa y el interés del público lo habría de conducir a una inevitable mayor implicación en la historia trágica sobre el escenario. La situación de posible sorpresa ante lo inesperado por parte del espectador respecto a la trama lo acerca a la situación del protagonista, en quien, a su vez, se resaltan los rasgos más realistas de su caracterización, aproximándose su definición un poco más a la del público, que se reconoce más rápidamente en esta presentación del personaje. Sobre esta base, el dramaturgo explora todo lo que puede la frágil configuración estática del espectador como observador de la trama, llevando al extremo la proximidad entre su mundo y el del protagonista (así como la cercanía entre los conceptos de dentro y

fuera del escenario). La proyección empática característica de la tragedia se lleva hasta su máxima expresión, produciéndose un proceso de duplicación de la propia dinámica espectacular dentro de la trama argumental; no solo los espectadores ven su situación externa más próxima a la de los protagonistas, sino que también se realiza una evocación de la estructura espectacular trágica, estableciendo una relación de “observador” y “participante” de la tragedia en los dúos de personajes principales. Se produce una expansión del rol de los personajes, que extienden su funcionamiento de forma metadramática y llegan a desempeñar funciones extraordinarias más allá de las exigencias narrativas inmediatas. Así se consigue una multiplicación de los planos de emoción característicos de este género dramático, reproduciéndose sobre el escenario, y de forma anticipada, el esquema basado en la provocación emotiva de terror y compasión a causa de la contemplación directa del sufrimiento individual y solitario de un semejante. Es sumamente interesante el empleo de esta técnica de duplicación teniendo en cuenta que uno de los rasgos fundamentales del sufrimiento característico del héroe trágico – que determina en cierto modo su conexión inmediata con las reacciones emocionales de terror y compasión – es su carácter “intransferible”; esto es, se trata de un dolor que solo él puede abrazar en su máxima plenitud, por lo que la piedad se torna la única forma de establecer simpatía con tal sufrimiento. Al situar no solo esta representación del profundo sufrimiento individual sobre el escenario, sino también la demostración del espanto y la compasión que ese dolor despierta en el marco del espectáculo representado, Eurípides brinda a su espectador la oportunidad de compartir – en la medida de lo posible – el *páthos* característico de la tragedia en un nivel mucho más amplio.

Este proceso de multiplicación de la mimesis se lleva a cabo en un punto álgido de la tensión dramática, el cual supone un giro rotundo y fundamental para el desarrollo de la trama (*metabolé*), y se encuentra situada en momentos centrales de la obra; de esta forma, un recurso enfocado a lograr un fortísimo impacto sobre el público da lugar a una continuación inesperada de la tragedia – que habitualmente habría de llegar a su fin una vez se alcanza este pico de afectación emocional, provocado por la catástrofe e impulsador de la catarsis – y con ello la estructura de la obra se expande, gracias a la anticipación del planteamiento trágico del clímax. La ralentización de la llegada del desenlace tras este proceso de anticipación de las sensaciones y reacciones emocionales propias de la tragedia provoca un efecto de amplificación de estas emociones, que se mantiene sin que decaiga la tensión e interés del público gracias a la retardación de un final cuyo contenido escaparía en cierto modo a las posibles previsiones de ese mismo público. El hecho de que este desenlace no tenga un carácter infeliz, sino que entrañe una conclusión positiva para los protagonistas no parece un rasgo imprescindible para la conformación de la técnica descrita; sin embargo, sí reconocemos que responde a un principio de coherencia con esa extrema amplificación de los efectos trágicos que se ha presentado anticipadamente: la conclusión desgraciada no parece tan necesaria para la estructura dispuesta dado todo el camino previo.

Este es el proceso que hemos querido denominar *metaespectáculo*, debido a su estrecha vinculación con los procesos poéticos de metalepsis; se entienden por tragedias metaespectaculares, en consecuencia, aquellas tragedias afectadas por esta técnica eurípidea de innovación dramatúrgica que busca la amplificación extrema de los efectos esenciales del género trágico. Las cinco tragedias cuya revisión hemos puesto en marcha en este trabajo se ajustarían a la categorización de tragedias metaespectaculares. La estructura sin duda es sorprendente y su alto nivel de originalidad no debió de pasar desapercibido para su público; parece bastante evidente el reclamo de una atención extraordinaria por parte del auditorio en la factura de estas obras. Este parece uno de los motivos más importantes por los que estas obras han dado lugar de manera frecuente a la interpretación de una “estructura efectista”, basada únicamente en ese deseo de atraer al público gracias a una virtuosa, llamativa y entretenida exhibición de destreza dramatúrgica. Sin embargo, el hecho de que los elementos tomados por Eurípides como referencias para llevar a cabo su particular forma de hacer teatro en estas obras sean, como se ha visto, elementos fundamentales para la constitución emocional del espectáculo trágico y su vinculación con el espectador propio de la tragedia nos lleva a juzgar como prácticamente imposible la idea de un planteamiento tan extravagante sin que existiera más intención que la de destacarse desde el punto de vista artístico sobre otros competidores. Así, se llega a la conclusión de que, mediante el empleo de una potente técnica dramática, Eurípides construye tragedias en las que el objetivo parece ser multiplicar el efecto transgresivo inherente al género en que se inscriben, en lugar de apartarse del mismo.

### ***La brutalidad trágica en las obras metaespectaculares***

Habiéndose admitido y descrito la existencia de una técnica dramática especial en estas obras, cuya condición trágica no parece dar lugar a dudas, se torna interesante para nuestra investigación indagar en las razones que podrían haber conducido a Eurípides a desarrollar este curioso concepto de la dramaturgia, cuáles serían las motivaciones de necesitar esta notable intensificación del efecto trágico en un momento concreto de su trayectoria. La visión de conjunto de la técnica metaespectacular y su implementación en estas obras demuestra la inmensa relevancia que adquieren los aspectos oscuros gracias al desarrollo de esta novedosa dramaturgia, poniéndose de relieve una particular y cruda violencia que empaña la trama y el tono del problema planteado. Esto nos hace pensar que la expresión de la violencia había de albergar un especial interés para el dramaturgo en la vertebración de estas obras, dado que sus innovaciones parecen estar dirigidas a destacarla sobre el resto del paisaje discursivo de sus tragedias; además, es llamativo comprobar que la lectura en clave trágica de la tendencia de innovación eurípidea lleva a la conclusión de que



la brutalidad cobraría una gran importancia para el poeta, mientras que la lectura tradicional – realizada desde la perspectiva tragicómica o melodramática – tiende a identificar estas obras como exentas de este elemento conceptual de la violencia en su mayor medida.

Por este motivo, se ha procedido al análisis de las formas de expresión de la brutalidad en *I.T.*, *Íón*, *Helena*, *Orestes* y – en menor medida, debido al menor conocimiento que de ella tenemos por su carácter fragmentario – *Andrómeda*. Se ha alcanzado una clasificación de los diversos mecanismos dramáticos de expresión de la violencia que pueden distinguirse en estas tragedias, mediante los cuales a nuestro juicio Eurípides busca situar la brutalidad en el foco central de interés de sus argumentos y estructuras dramáticas. Estos mecanismos pueden desarrollarse de forma estática o dinámica, es decir, pueden afectar al cuadro general que se dispone al inicio de la pieza como marco de la trama y constituir parte de su composición terrorífica y sobrecogedora, o bien pueden suponer una forma de marcar una evolución en la trama (ya sea en la sucesión de los acontecimientos y en su relación con la explosión del clímax o en la configuración de los personajes). Todos estos mecanismos muestran un énfasis semántico y sintáctico por la expresión de la violencia del modo más crudo y explícito posible.

Así pues, diferenciamos dos mecanismos de tipo estático: uno de ellos, a cargo del coro, está dirigido a la edificación de una atmósfera terrorífica y a configurar el entorno de estas tragedias con una definición despiadada, asfixiante; el otro, llevado a cabo por el actor que encarna a un personaje principal a través de la forma monódica, tiene por objeto mostrar en escena el efecto causado por ese ambiente brutal que trastorna sentimentalmente a un individuo hasta hacerlo sentir por completo encerrado en una violencia desquiciada (situación aporética). El primero de los mecanismos dinámicos – es decir, cuya puesta en marcha supone un cambio en el planteamiento inicial de la tragedia propuesto para el espectador – se ejecuta también a través de protagonistas individuales, a los que previamente se ha mostrado en situación de víctimas, y que se presentan experimentando un viraje desde esa posición hasta la de ejecutores de la brutalidad, acompañado este giro de una fuerte modificación en su estatus de poder con respecto a otros individuos. Este mecanismo, además de suponer un reflejo dramático de la concepción que vincula estrechamente los conceptos de “poder” y “brutalidad”, enfrenta al público de forma explícita con la violencia verbal de parte de un personaje concreto. En un siguiente nivel de exhibición de esta violencia encarnada en un único personaje se halla el mecanismo de construcción de caracteres totalmente novedosos, cuya creación en ocasiones parece ser obra absoluta del dramaturgo, sin tomar la referencia de ningún fundamento mítico, por medio del cual se ponen sobre escena figuras que representan, en sí mismas, la brutalidad inherente al contexto en que se desarrolla la acción y el argumento. A partir de aquí, la técnica teatral de Eurípides se zambulle en su carácter metaespectacular y se implementan los mecanismos miméticos, es decir, aquellas formas de expresar la

violencia en escena mediante fórmulas de representación dentro del propio marco argumental de la obra. Estos mecanismos se pueden distinguir a su vez por su tipología, pudiendo ser o dialógicos o narrativos; todos suponen el mayor acercamiento posible a la expresión explícita de la brutalidad en un contexto en el que tal explicitud está vetada por convención del propio género. Mediante los enfrentamientos esticomímicos entre dos personajes se exagera la tensión próxima al clímax dentro de la estructura de la obra; en este tipo de escenas los dos individuos enfrentados desarrollan en forma dialógica una serie de mecanismos de agresión y de defensa cuya trabazón secuencial incrementa la sensación de amenaza de intensidad ascendente. Los mecanismos miméticos de tipo narrativo se ponen en marcha a través de los relatos de mensajero, figura que, en estas tragedias, no tiene el papel de relatar la caída en desgracia de los protagonistas, pero sí adopta la función de transmitir una larga narración de episodios brutales, en los que, en ocasiones, ni siquiera ha sido un ser humano el que ha sufrido las consecuencias de esta violencia feroz, y no por ello el relato pierde intensidad en la descripción del espanto.

Varios aspectos llaman la atención y se hacen dignos de resaltar a partir de este análisis sobre el conjunto de las tragedias metaespectaculares. Para empezar, ha de destacarse que, en su particular desarrollo de la expresión de la violencia en estas tragedias, Eurípides intenta explotar al máximo las posibilidades de diversidad formal que el género trágico le ofrece dentro de sus propias convenciones. Es por este motivo por el cual combina aspectos más reconocibles por su público, más asentados en la tradición trágica previa a la composición de estas obras, con la introducción de elementos muy innovadores (presentes sobre todo en los mecanismos miméticos, donde implementa la dinámica metaespectacular hasta alcanzar un nivel extremo, acortando todo lo posible las distancias entre el mundo de fuera y dentro del escenario y aproximando a su espectador de una manera también extrema, casi directa, al impacto que provoca la brutalidad o la amenaza de la misma).

En muchos sentidos, el examen sobre la expresión de la brutalidad en estas obras brinda también la oportunidad de revisar determinadas cuestiones textuales cuya interpretación se ha mantenido tradicionalmente en una línea de alejamiento con respecto a la inclusión en el género trágico y considerarlas desde un enfoque nuevo que no las aparte de las exigencias características de la tragedia. Por ejemplo, la denominación de “nuevo lirismo” ha intentado agrupar bajo su espectro clasificatorio la nueva técnica coral de Eurípides en estas obras, al considerar que su interpretación manteniendo un sentido puramente trágico resultaría demasiado complicada y tal vez irresoluble; en concreto han resultado problemáticos los estásimos corales de contenido mitológico, en apariencia evasivos respecto a la trama abordada en el argumento de la tragedia. Sin embargo, según nuestro análisis, la innovación sobre la técnica coral y, en particular, la introducción enfática de tales estásimos parecen recursos destinados a acrecentar la sensación de terror propia de la atmósfera brutal, de permanente amenaza, que envuelve la acción de estas obras. Es interesante, por otro lado, observar la relación que existe entre comicidad y

violencia para la interpretación tradicional; los recursos de expresión de la violencia que presentan mayor cercanía con la explicitud de su ejercicio físico son aquellos que, con gran frecuencia, han sufrido una lectura interpretativa en sentido cómico o próximo a la comedia. Es esta una posible explicación de por qué, a pesar de la evidente y fuerte presencia conceptual de la brutalidad como elemento recurrente en la articulación dramática de estas tragedias, ha sido tan habitual la consideración de que no ha de señalarse tal expresión de la violencia en estas obras; al interpretarse los pasajes en que esta se puede advertir según los códigos de lectura propios de la comedia – en la cual, la violencia tiene otras connotaciones y desempeña un papel diferente con respecto a la trama y a la relación con el público – no se toma la perspectiva necesaria para entender estas escenas como representativas de la violencia consustancial a la tragedia. En todo caso, múltiples observaciones y conclusiones que hasta ahora se han realizado de forma dispersa cobran un sentido conjunto si se procuran integrar en esta teoría de análisis global de las tragedias metaespectaculares.

El análisis demuestra, a nuestro parecer, el papel central que adopta la violencia para la dramaturgia trágica en estas obras. Se trata por tanto de tragedias que no solo se apoyan en la brutalidad para desarrollarse como tramas propias del género, sino que en ellas este elemento cobra una relevancia extrema, llegando incluso a forzarse el equilibrio alrededor de la idea de exhibición directa de esta violencia a través de una gran diversidad de mecanismos. Es interesante comprobar que algunos de estos mecanismos también pueden observarse en otras tragedias, por lo que su introducción en estas obras, si bien sería indiscutiblemente sorprendente para la mayoría del público, no llegaría a provocar un extrañamiento excesivo que arrebatará al espectador su conexión indispensable con el mundo interno de la representación ni su familiaridad con el fenómeno trágico que estaba presenciando.

### ***La cuestión de la guerra: discurso ideológico y metáforas contra el conflicto***

Una técnica y composición dramática tan sorprendente como la que se ha estudiado en estas tragedias, que desarrolla esta forma de jugar con los niveles del espectáculo para situar la violencia humana en el constante y exacerbado centro de atención, resulta difícil de comprender en un contexto como el del género trágico – cuya profundidad del discurso y vinculación conceptual con la problemática moral del individuo fue descrita en el capítulo primero – sin que existiese como motivación para su construcción el fundamento ideológico de transmitir un mensaje social. Para profundizar en una posible definición de este mensaje subyacente en las tragedias metaespectaculares, en el presente estudio se realizó en primer lugar una revisión de los aspectos cronológicos más relevantes relacionados con estas tragedias, dado que todo mensaje conectado con la ideología social del momento había de

guardar también una relación con su propio contexto sociohistórico. El rango cronológico delimitado entre los años 416 y 408 requiere inevitablemente atención sobre el aspecto de la Guerra del Peloponeso y su período crítico para Atenas; por su parte, es posible reconocer la conexión con el tema de la guerra con otras tragedias de Eurípides próximas en el mismo espacio temporal cuyos argumentos revisten una preocupación mucho más evidente por la violencia desmedida del individuo, tales como *Heracles* o *Las Troyanas*. A raíz de estos factores, parte de la tradición filológica ha juzgado preciso distinguir una doble tendencia en la obra eurípidea con respecto a la guerra: por un lado, una que mostraba manifiesta repulsa como reacción ante el conflicto y sus estragos, y otra – a la cual pertenecerían las tragedias que son objeto de nuestro estudio – cuya intención sería evadir al público del horror provocado por el conflicto, transportarlo virtualmente lejos del espanto y plantear argumentos cuyo desarrollo trepidante y final feliz asegurasen la desconexión por parte del espectador de su realidad contemporánea.

Nuestra perspectiva, sin embargo, encuentra complicada la idea de que la sensibilidad de Eurípides con respecto a la guerra solo se viese afectada en algunas de sus producciones y desapareciese por completo a la hora de construir otras obras sin apenas espacio de diferencia entre ellas (en ocasiones, obras que fácilmente pudieron ser representadas en el mismo año). Por ello se ha llevado a cabo una nueva revisión de aquella parte de la producción del trágico que se puede encuadrar también en esta época, haciendo un especial hincapié en el estudio de las tragedias que, por la información de la que disponemos, parecen haber sido estrenadas en las cercanías más inmediatas de las tragedias metaespectaculares, en el periodo correspondiente con los últimos años de la paz de Nicias y la reanudación de las hostilidades tras la tregua que se firmó con ese nombre (416 – 412). El análisis con este nuevo enfoque de obras como la así llamada “trilogía troyana” (estrenada en el año 415), *Heracles* y la fragmentaria *Antígona* (cuya fecha de estreno se sitúa también en estas inmediaciones cronológicas), así como el examen formal de sus particularidades estructurales en comparación con las tragedias metaespectaculares, apoya la premisa de comprender que el teatro de Eurípides se vio afectado en su conjunto por la profunda crisis a la que había conducido la guerra en Atenas, erigiéndose una tendencia dramática generalizada en la que la reacción ante la crueldad del conflicto se combina con una búsqueda de excelencia artística a través de la extrema originalidad teatral. Como consecuencia aparecen la propuesta de tres piezas cuya composición dramática contrasta en un mismo certamen, siempre con el objetivo de que el mayor impacto posible sobre el público se produzca: en este contexto surge la técnica metaespectacular, cuya introducción se da de modo suave y sutil gracias a esta estrategia contrastiva con otras obras trágicas de estructura más familiar para cualquier espectador contemporáneo del género. Es, por tanto, plausible considerar que, puesto que todas las tragedias habrían pertenecido a una corriente semejante, también sería posible reconocer un mensaje subyacente similar en todas ellas.

Esta reflexión es la que finalmente conduce a una nueva lectura de las piezas

metaespectaculares en busca de la definición de este fundamento ideológico a través de los mecanismos metafóricos mediante los cuales se articula el discurso trágico en ellas. De esta manera, ha sido posible destacar la importancia de una serie de motivos simbólicos sumamente relevantes en la poética de las tragedias metaespectaculares que encierran un importante significado vinculado a la necesidad de comprender la brutalidad entre humanos como el más temible de los errores y la posibilidad de escapar de esa brutalidad para encontrar una salvación plena. El dolor de aquel individuo que es víctima de una violencia asfixiante y generalizada que parece gobernar el mundo en que se encuentra se lleva al primer plano escénico, sin que funcionen como atenuante ni los motivos que han conducido a ella ni que la responsabilidad directa la tengan los dioses – en representación de la complejidad universal y las fuerzas contingentes –. El desconocimiento de las verdades esenciales por haberlas olvidado en algún punto difuso del camino pasado acentúa la tensión de la amenaza sobre los personajes protagonistas, que a menudo alcanzan el peligroso límite de estar a punto de derramar la sangre de aquellos seres con los que la conexión es más íntima, profunda y natural. Las decisiones personales – tales como el reconocimiento del semejante y el paso voluntario desde el estatismo al movimiento – de los mortales que se encuentran bajo ese tenebroso espectro de brutalidad son fundamentales para que sea posible escapar de esa extraña niebla que mezcla olvido y odio, despojando a los seres humanos de su identidad más visceral y auténtica. La elección que determina la escapatoria es aquella que implique parar la violencia y descartarla como herramienta para alcanzar objetivo alguno; el alivio de la solución ofrecida en tragedias como *I.T. o Íón* frente a la irónica melancolía con que reina el desconcierto en el desenlace de *Orestes* da cuenta de esta diferenciación esbozada por Eurípides en estas obras entre tomar el camino que da continuidad a la sangre o buscar con ahínco la paz.

El análisis de estas tragedias también muestra la presencia de ciertas referencias mucho más explícitas al mundo de la guerra y al propio contexto específico del público contemporáneo a su estreno: un público griego que había aprendido a forjar su identidad como el polo positivo de una dualidad enfrentada a lo “bárbaro”, identificado como el elemento ajeno a su concepto de civilización y noble escala de valores respetables, e inmerso en un conflicto bélico concreto, que llevaba años conmocionando su sistema institucional, social y moral a varios niveles a causa de los estragos provocados por las continuas hostilidades. Muestran una gran relevancia tanto los reclamos aferrados a la idea poética del rechazo a la guerra como portadora de angustia, tormento y sinsentido, como la puesta en duda de la identidad griega para cuestionar la bondad de su esquema en cualquier circunstancia, llegando incluso a aproximar los mundos griego y bárbaro a merced de la violencia como instrumento devastador. Se puede concluir de esta manera que nos hallamos, en estas tragedias, ante la construcción de una potente metáfora contra la violencia entre los hombres y contra su máxima expresión en la forma de la guerra; se configurarían así, más que como tragedias escapistas, como tragedias contra el escapismo. De esta forma llegamos a la conclusión de que las tragedias metaespectaculares contienen

en su base ideológica una proyección de enérgica denuncia antibelicista, reflejo de la desesperación del dramaturgo ante una situación cada vez más cruel con su pueblo y, probablemente, del propio hartazgo en que el público ciudadano también se hallaría sumido a consecuencia del conflicto.

Consideramos importante realizar la siguiente puntualización a la hora de reflexionar de manera global sobre esta conclusión acerca del trasfondo ideológico de las tragedias metaespectaculares. No cabe duda de que el uso del término “antibelicismo” en un contexto encuadrado en la Antigüedad requiere ciertas matizaciones. Por supuesto, la civilización griega antigua no se relacionaba con la guerra de la misma forma que la nuestra. Puede afirmarse que los conflictos bélicos se interpretaban con una actitud de inevitabilidad en el ámbito de las relaciones internacionales. La idea de la guerra como una opción no solo reprochable, sino a todas luces evitable y que deba descartarse del abanico de posibilidades como resolución de cualquier problema entre pueblos corresponde a épocas posteriores, en las que el progreso intelectual de la humanidad dio lugar a marcos ideológicos donde el pacifismo real pudiera plantearse más allá de los límites de la utopía. Sin embargo, no por considerarla de condición irremediable se dejó de resaltar en la antigüedad el impacto provocado por el dolor y la crueldad que la guerra implica, así como su estrecha ligazón con los peores instintos del hombre (desde el odio o la venganza hasta la impiedad y la desmesura). Por mucho que la guerra se entienda como una parte de la realidad cotidiana y no exista una intención realista de acabar con ella como solución política en todos los contextos, existe también una conciencia social de la negatividad que encierra el concepto. Incluso aquellos aspectos que en su concepción resultan de connotación positiva (tales como la excelencia del varón en batalla, el honor y la lealtad) se definen siempre en el ideario antiguo por su oposición contrastiva con elementos siniestros y fatales; la guerra es gloria a la vez que sangre, y la gratitud que en ella supone la victoria se contrapone siempre a una derrota de triste y oscuro entramado.

Dentro de esta complejidad que entraña la concepción de la guerra en la mentalidad de la Grecia antigua, es una opción desde luego lógica y consecuente con las convenciones y la identidad de la tragedia que en su discurso se destaquen los aspectos más oscuros, dolorosos y despreciables de la idea bélica. Esto significa que el mensaje subyacente en las tragedias estudiadas de Eurípides parece, una vez más, mucho más coherente con los parámetros correspondientes al género trágico que con un alejamiento del mismo. Pues, en ellas, el sinsentido y el sufrimiento que conlleva la destrucción entre semejantes se presenta como más importante para el poeta que cualquier atributo positivo que pueda surgir de las dinámicas de brutalidad. El estudio sobre la inmensa relevancia que tiene la expresión de la violencia directa en estas piezas hace pensar en una base ideológica que clama contra esa violencia como un símbolo explícito del horror; la guerra solo es la máxima expresión de esa brutalidad, a gran escala y por motivos que pueden parecer inabarcables, inevitables, pero, a pesar de todo, igualmente indeseables.

Tal y como se mencionó en el cuarto capítulo, los desastres de la guerra y la angustia que a raíz de la misma inunda a los individuos llegan a constituir un tópico literario en el contexto de la Grecia antigua, es decir, son un lugar común, una entidad poética recurrente por tener un contenido esencial que para la comunidad es incontestable. Por supuesto, el clamor de Eurípides contra el conflicto parece tener ecos universales y poder compartirse más allá de las circunstancias específicas a las que responde su creación; este es el motivo de que no pueda considerarse incoherente la denuncia contra una situación sociopolítica concreta (correspondiente, en nuestro caso, a los años críticos de la Guerra del Peloponeso en Atenas) y la condición de tópico literario que reviste el mensaje contrario a la guerra presente en las tragedias metaespectaculares.

### **Últimas reflexiones**

La investigación realizada demuestra, a nuestro juicio, la validez de la interpretación de *I.T.*, *IÓN*, *Helena*, *Andrómeda* y *Orestes* como obras puramente trágicas, cuya caracterización poética no deba entenderse como apartada del género en cuyo marco de competición se inscribieron en su momento. A su vez, es inevitable que una nueva interpretación como esta propicie a su vez la apertura del espacio para nuevas preguntas. Cabe plantearse, por ejemplo, hasta qué punto el resto de la obra tardía del propio Eurípides, cuyo contenido no conocemos – bien porque solo se conserven fragmentos, bien porque tan solo sepamos el título – se habría visto afectado también por la técnica metaespectacular, tanto desde el punto de vista del impacto escénico como de la metáfora ideológica. La profundización filológica sobre ciertas piezas como *Alejandro o Antígona*, torna plausible la hipótesis de que Eurípides tuviera un gran deseo de implantar su innovadora técnica teatral y lo llevara a cabo en muchas de sus producciones; también la teoría de que en el año 412 compitieran conjuntamente *Andrómeda*, *Helena* e *IÓN*, desarrollase esta particular forma de hacer teatro de un modo cada vez más extendido. Por supuesto, existe también la posibilidad de cuestionarse si la dramaturgia metaespectacular se limitaría por completo a la autoría eurípidea o si la influencia de esta novedosa tendencia teatral habría alcanzado la factura dramática de otros autores de tragedia.

Tal y como se quiso anticipar en la sección introductoria, el estudio que se ha llevado a cabo en la presente tesis doctoral no tiene como una de sus pretensiones centrales enfrentarse de forma unilateral y absoluta con las hipótesis de interpretación de la obra eurípidea más extendidas hasta el momento. La discrepancia con esas premisas tan solo busca una exploración de nuevas lecturas ante tan sugerentes piezas y tan complejo debate. Esta actitud con que iniciamos nuestra investigación se mantiene hasta estas líneas con que la finalizamos. Pues, más allá del detalle, el examen realizado nos lleva a la indudable

conclusión de que las tragedias aquí consideradas metaespectaculares presentan una factura cuyos rasgos y desarrollo conjunto ha de llamar la atención de cualquier receptor del género trágico; es la opción más plausible – a nuestro parecer – que fueran construidas precisamente con esa intención de sorprender y captar el interés de su destinatario comunicativo hasta un nivel superior. Esto explica en gran medida por qué, durante tanto tiempo, ha sido casi una necesidad apremiante para la crítica filológica encontrar una interpretación que proponga una clasificación extraordinaria para estas obras. También explica por qué sigue siendo interesante su relectura y por qué las nuevas interpretaciones nunca se hallan fuera de lugar.

Por todos estos motivos, nuestra reflexión quiere llegar a su fin con una reivindicación de renovada energía sobre el interés que siempre ha de suscitar y la atención que siempre merece recibir la obra de un autor como Eurípides, desde prácticamente todos los puntos de vista de su análisis estético y humanístico. Merece la pena realizar nuevas aproximaciones a su trabajo a pesar de que pueda parecer que sobre él ya se ha dicho – o entendido – todo lo imprescindible. Pues siempre existe la oportunidad de leer sus versos desde múltiples enfoques, y de apreciar la profundidad universal de su mensaje apoyando la lectura en una inmensa variedad de planteamientos de interpretación. Eurípides es una magnífica puerta de acceso continuo al misterio de la tragedia griega, y a toda la variedad y complejidad que su expresión supuso como fenómeno fundamental en la constitución social de la Grecia antigua (y de Atenas en particular): con ello aparece la oportunidad, de incalculable valor, teniendo en cuenta la enorme distancia temporal que separa nuestro mundo de aquel, de obtener una mayor comprensión de la propia cultura antigua, sus matices y sinuosidades. La idea resulta desde luego atractiva; llama a seguir en el camino, a la espera constante de que, una y otra vez, se reanude el espectáculo, y puedan surgir así nuevas propuestas, lecturas y preguntas.





## ***FINAL CONCLUSIONS***



Throughout this doctoral dissertation, my aim has been to study and find a new way of interpretation for a certain group of Euripides' last plays; *Ion*, *I.T.*, *Helen*, the fragmentary *Andromeda* and *Orestes*. Those plays have been found as problematic by many important scholars in a long tradition of classical studies. Special features that can be found in these plays, like adventurous atmosphere and happy endings, made so many experts name them as melodrama, romances or tragicomedies – even, sometimes, terms like “high comedy” appear (Kitto, 1939). To sum up, they understood those plays as something pretty different – almost opposite – to a true tragedy. This dissertation has the essential purpose of finding a new vision for these plays, understanding them as true and complete tragedies, so written and intended to be by their author. It is also a central idea for this doctoral thesis that the contemporary audience should have understood these plays like no other thing but pure tragedies too. This interpretation can find many different arguments to be defended and explained. On the one hand, we have tried to study in a deep and detailed way some recent theories that have already argued a similar point of view, making clear the several doubts that could be found in the tragicomic reading of these Euripidean plays. Some of these theories have pointed out the importance of social, cultural and historical context in which Greek tragedy took place, focusing in the special relevance of all these factors for defining tragedy as a complex phenomenon in the fifth century Athens. On the other hand, a new reading of the specific texts has been done, trying to understand without preconceived notions provided by the traditional interpretations.

It is now possible to focus on the main conclusions that have been drawn, in accordance to their order in the chapters of the thesis:

### ***What makes a tragedy to be tragic? Conceptual problems and definition***

Our study has started coming to the basic roots of the problem: if those plays are understood as un-tragic, what is exactly a tragic play? Some preliminar clarifications, that have been already pointed out by other experts seem to be done and compiled perforce. As long as a Greek tragedy was basically an ancient Greek invention, in Wright words “all *tragoidiai* are tragic” (Wright 2008: 16). That means that we have to start by admit that no Greek audience would discuss the tragic condition of a play that was presented in the context of tragic representations. Comic and tragic genre were conventionally and rigidly differentiated in the fifth century Athens; they competed separately and we got no evidences of a poet who specialise in both dramatic genres. By the times when all these plays were premiered, no one was confused about their clear perception as tragedies. In order to comprehend better the importance of having a coherent conception of tragedy, according to its own circumstances and terms of development, it has been

made an exhaustive revision of that concrete circumstances that built tragedy as a specific institution; the relationship between Athenian society and theatre has been studied and defined too. Athenian society is essentially defined by the orality and the relationships based on *mimesis*, giving an extraordinarily importance to the public communication and collective events. Those three aspects make the implication of the audience in any dramatic performance deeply intimate and natural. Athens in the fifth century b.C. gets the configuration of a performance culture, where the social principles and rules are based on public and collective communication, making a real institution of this mimetic and performative expression. This is why theatre became so important in that society, as an institution and a social phenomenon especially welcome by the Athenian people, where dramatic performances were understood as a great representation of that culture of exhibition and public expression.

For the real understanding of tragedy as a social phenomenon and its implications it is absolutely necessary to study specific characteristics of the audience itself in the moment of witness dramatic festivals. The festivals context is of a competitive nature: tragic representations appear on stage because they are part of a huge artistic competition that, at the same time, is part of a huge social ceremony. This audience is constituted by a large and heterogeneous group of people that is highly affected by the political context of the ceremony. That is the reason why we can assure that connections between theatre and politics were immediately established by the collective thought of the audience. Masivity and variety are basic attributions of that audience too, and we can acknowledge that tragedians took that factor into account; another feature highly relevant for the comprehension of the particular nature of Greek tragedy is the convention of performing the play just once, with no expectative of repositions. Lastly, the basic principle of *parrhesia* – free speech in public – determines the performance and the perception of it in the spectators.

The dramatic festivals in Athens became so important for the community also by their deep religious condition as ceremonies. Religion offers the climb to the highest relevance level in any social and collective event; its own definition based on orthopraxy, lack of revelation and polytheism contributes to the genuine configuration of performance in festival context. It is not exactly a ritual itself, but it comes to be pretty close to the ritual language – and especially the ritualistic tone. Tragic genre specifically clings to the seriousness and depth that religion brings to any performative discourse in the Ancient Greek context. Poetics of tragedy need that deep and elaborate tone for working on transcendence and universal meaning' messages. This is why it takes the referents from myth – and the subjectivity that defines it – to build its metaphoric discourse and the content of all its plots. Mythical culture is shared by everyone in the dramatic festival context, so it is possible to rise a shared horizon of expectatives with the audience in tragic

setting up. This horizon becomes particularly serious and deep because of the symbolic power of the mythical background too.

Finally, a last fundamental attribution must be considered to find the essential building of the Greek tragic sense. The plot takes the basis of myth to raise a crucial transgression in the plot, and make it become nuclear for the advance and development of the plot in tragic terms. That means that all the tragic story is based on the idea of a complicated challenge to the moral limits that the audience finds in its own collective mindset. This transgression that tragedy incorporates as an essential factor makes sure that spectator, by witnessing it, could feel that his or her basic conception of the universal order has been violated to some extent. That is how we can take the Aristotle's definition of tragedy, which – even when it is just one personal and subjective definition – it's at least closer to the subject than any other that we could deal with. In that definition we could notice that he points out the importance of spectator's reaction for marking a tragedy's identity. Tragic is that play that arouses the fear (*phóbos*) in the audience, and therefore the pity (*éleos*), for rising some final relief and pleasure (*kátharsis*). This fear appears when a character shows the menace of breaking some elemental rules for the general thought, and starts a way straight to the abism that this transgression implies. That means that this fear provoked by the transgression is a first step for building the emotional spirit of tragedy in its relationship with the audience.

To sum up, tragedy is a spectacular performance that takes place in the competitive context of the specific religious ceremonies for a community; it raises a symbolic story based on mythological references, all of them shared by the community, and it suggest a transgression that arouses the fear and the alarm in the audience from a moral and social point of view.

### ***The Great Euripides' innovation: meta-spectacle***

Once tragedy has been understood as a phenomenon rather than a rigid literary genre, whose restrictions and conventions are closely related to the concrete circumstances of the ceremonies and the audience in the context of Athenian dramatic festivals, it becomes interesting to focus on the specific elements that have made so many scholars judge that some of the Euripides' tragedies should not have been called or defined so. It is pretty evident that *Ion*, *I.T.*, *Helen*, *Andromeda* & *Orestes* actually present some peculiar aspects in terms of structure and composition, making these plays become examples of an extreme kind of euripidean innovation. Novelty around the mythical background that is taken to build the plots is one of the most eye-catching innovations in these plays. It is possible to observe the choosing of secondary versions of the mythical narrations – apparently less

familiar for the general community of the audience –, even the presence of some relevant elements whose creation seems to be an absolute work of the tragedian. The clever combination between special elections and astonishing inventions by Euripides around the mythical background takes to the conclusion that the poet could have had this double intention: on the one hand, he would have tried to increase the transgressive condition of his plots and poetic worlds in tragedy; on the other hand, there was the aim of bringing the audience to the state of the unknowledge and confrontation with the unexpected more than usual. By presenting some fine-drawn blanks in the mythical plot, Euripides could be sure that his potential spectator was going to feel a little bit closer to the position of the protagonists themselves. It also emerges the opportunity of making the plot darker than the common expectation by the introduction of sinister and terrible new elements, such as the human sacrifice (*I.T.*), a god that is basically a ravisher (*Ion*) or the brutality of the city as a whole (*Orestes*).

This is how tension becomes harder and the audience feels an increasing of interest and expectation in a complex dramatic game, where neither the most elemental positions, such as “spectator” and “protagonist”, seem to be assured. Not only the spectator gets closer to the protagonist situation because of his or her position of ignorance before the unexpected: at the same time, characters get a much more realistic description, getting close to the audience reality and arousing a higher kind of empathy in them.

This is how the configuration of the spectator, in a static position as witness of the plot, is taken to its limit and the flexible distance between world of the play and world of the audience is stressed at the maximum. In this context, the plot itself becomes a system of duplication of the own spectacular dynamics. The poet exploits the possibilities of that extreme closeness established between spectator and characters; by the strategy of building the plot over two protagonists and not just one, the role of the principal characters get expanded in a metadramatic way. One of them adopt the role of the observer, the witness of the disgrace of the other (Iphigenia, Helen, Ion, Electra); and the other one takes the role of tragic hero, trapped in the consequences of a terrible and huge previous tragedy (*Orestes in I.T. and Orestes*, Menelaus, Creusa). So, in an anticipated way, it takes place the structure based on the arousing of terror and pity provoked by the contemplation of individual suffering between the characters inside the plot and duplicating the impact of that structure in the reactions of the audience.

This procedure of mimetic duplication of the basic elements of the tragic structure is highly interesting, especially if we remind a particular characteristic for the suffering of the tragic hero, directly connected with the emotional reactions of terror and pity: the non-transferable condition of that sorrow. The pain that push his or her soul down is only comprehensible in its total scale by the character himself, and that is the reason why pity becomes so important as the only possible way to establish empathy with the that suffering.

In these plays, Euripides has chosen to present not only the exhibition of the deep individual suffering on stage, but also the representation of that fear and pity that usually just takes place in the audience world, out of the plot and the insides of the tragedy. By this clever strategy, Euripides offers the audience an opportunity to share tragic *pathos* in a much more wide way.

This system of mimesis' multiplication takes place in the highest point of dramatic tension, the right time for the *metabolé* – a big and fundamental change for the development of the plot – situated in central moments of the play. A device that is focused on the achievement of a strong impact in the audience is followed by an unexpected continuation of the plot in a tragic context – where, usually, the story should find its end, once it has been set the structure of irreparable damage that has caused both terror and pity. That means that the complete set of the play gets expanded once the climax has been presented in an anticipated way. All the emotional reactions that have experimented that deliberated anticipation in the plot become amplified, and the tragic climax remains in its highest level of tension by this retardation of the end. A dreadful conclusion its not so necessary when the previous structure has been that way (so the not-terrible ending becomes a bit more comprehensible and not so out of place as it has been usually interpreted).

This is the technique and process that we have chose to calle “meta-spectacle”, in a reminiscence of its close relation with the poetic features of metalepsis. So meta-spectacular tragedies are the ones that have been affected by this euripidean technique of great innovation in search of the extreme amplification of tragic essential impacts. The five tragedies that are the main objective of this dissertation can be called meta-spectacular. They are extraordinary tragedies in many ways, and it seems logical to think that probably the audience felt that extraordinary calling for attention too. This has been one of the most important reasons for arguing that these plays present an structure which central and only objective to exploit the “dramatic effects”, just with the purpose of attract the audience by a virtuous and trepidant exhibition of dramatic skills. But if we look closely at this structure it seems clear that intensification of the tragic effects over emotional reactions in the audience is an intention of utmost interest for the poet. This is the main reason why it is our conclusion that Euripides was building these powerfully different tragedies with the essential purpose of intensifying the transgressive effect inherent to the tragic genre, rather than running away from it.

### ***Pure tragic plays: violence and bloodshed in the meta-spectacular tragedies***

Once we have observed and recognized the existence of a special dramatic technique in these plays, the ones that I had chose to called “meta-spectacular” because of this



particular structuration based on the amplification of the tragic impact, it becomes interesting to think about the reasons why Euripides would have decided to work with this peculiar new concept of tragic playwright. In order to find that underlying motivations, it is interesting to look for the elements that come to the foreground, being highlighted into the tragic context. In this stunning game of tragic intensification and multiplication of spectacular levels, where the spectator is intended to be in a so much closer position to the play's world than usual, it has been clear that dark and violent elements in the plot play a crucial role in the call to the sensibility of that audience. The tragic transgression seems harder to confront in these tragedies. That feature could have been completely deliberated by the poet, interested in showing the brutality in the raw as an essential element to constitute the plot and the development of any tragic story. Many traditional readings have understood that meta-spectacular tragedies are actually plays *without* violence; this has been the general interpretation of the conclusions with no bloody deaths or explosive catastrophes. That makes particularly attractive the idea of dealing on the violence expression in these precise plays: as long as their plots show many violent elements of a considerable relevance in their structure, maybe is not a completely insane proposition to look for the different forms of violence expression in their whole poetic discourse.

An exhaustive analysis of violence expression in *I.T., Ión, Helen, Orestes and Andromeda*, even when this one has been studied in a very lower stage of depth, taking into account its fragmentary condition. It has been made a classification of the different dramatic devices for express violence in these plays. These devices can work in a static or dynamic way: they can affect to the general and initial situation of the play, building the atmosphere for the plot brutal and terrific; or they can work on the development of the plot itself, marking some point of evolution and change in the events that happen or the situation of the characters. In all these devices the focus of the discourse is situated by both semantic and syntactic ways in the expression of violence, in a manner so much explicit as possible.

Having in mind a large series of criteria, it is possible to distinguish seven different devices. The first two devices present a static nature – they are presented at the start of the tragedy and they prepare the complete structure of the play with the adequate and precise tone:

- 1) The role played by the chorus building of the brutal atmosphere, configurating the specific environment that involves the plots of these tragedies with a ruthless and anguishing definition.
- 2) The role played by a principal character by using of monody in order to show the terrible effects of that dreadfully violent atmosphere over a concrete individual, who feels actually trapped in a desperate *aporia*. Next devices present a dynamic condition.

- 3) The third one implies individual protagonists too, the ones that initially have been showed in a victim position; those appear in some advanced moment of the plot experimenting a turbulent transformation from that victim position to the ones who actually carry out the brutality. It is the process that has been called “from sufferer to doer” (Barker 2009: 325). That strong change of role-playing affects to their power status respect to the other characters, making an intense link between concepts of “power” and “brutality”, and confronting the audience in a explicit way with a huge explosion of verbal violence (showing hatred, humiliation techniques and despise) from a concrete character to another.
- 4) Another device that consist on the exhibition of violence by an individual character is the construction of totally new and fictional characters (like Theoklymenos or Thoas) in order to make a terrible enemy and obstacle to the purposes of the protagonists. They are the personification of the brutality inherent to the context of the plot.
- 5) Mimetic devices appear when Euripides searches for a way of perform the violence in a way that is close to the explicit representation of it as much as possible. That kind of devices can be dialogical or narrative. The first ones are expressed in the form of fighting *stycomithiae*, scenes where the highest level of tension – always close to *climax* moments in the plot' structure – takes place. Two confronted individuals develop in a dialogic form aggression and defense features, increasing the threatening sensation.
- 6) By last, there are extended narrations that are intended to exploit the recreation in violence and bloodshed in an almost mimetic way – those are messenger speeches, that in those tragedies don't play the role of narrating a final catastrophe (so terrible that is better not to show), but to give a long and detailed explanation of brutal episodes. These tragedies often present even two messenger scenes (cases of *Orestes*, *Helen* or *I.T.*); that makes it clear the intensity of Euripides' desires of giving violence a large space in this plays. Messenger narrations never lose force, either if the victim that suffers the worse consequences is not a protagonist (sometimes, either a human being) or is on the “enemy's side”.

There are many aspects that one could pay particular attention when the analysis about the violence in meta-spectacular tragedies is carried out. For example, it is interesting the huge formal variety that Euripides tries to exploit for the expression of brutality. It is possible to find some devices much more familiar to the contemporary audience – observable in Sophoclean examples too – and merged with them, the introduction of highly innovative elements and features. This is remarkable especially in

the development of the mimetic devices, where the meta-spectacle technique is enjoyed to a extreme point: distance between worlds of the outside and the inside of stage becomes shorter and shorter, and the spectator feels a severe closeness to the brutality that is ruling the world over the stage.

The study that has been made about violence expression in these plays provides the opportunity to look through some concrete topics and textual problems whose interpretation has been traditionally linked to the reading of a remoteness of this plays from tragic genre. This new perspective offers the chance to read them without that preconceived idea of their untragic condition. It is the case of the so called “new lyricism” of the late Euripidean chorus; under this terminology many scholars had been trying to explain that choral technique became impossible to judge as tragic when the poet started to build complex mythological *stasima*, whose content was really complicated to link with the proper plot. However, that innovative choral technique and particularly the emphatic introduction of *stasima* like these ones, can be understood – under our perspective – as devices focus on the increasing of the fear sensations that remain associated to the brutal atmosphere, constantly threatening, in these plays. New terrific stories, whose essential content can be actually related to the essential elements that constitute the main plot, appear on stage, so the spectator feels terror and tension in a double way. On the other hand, it is interesting to observe the connection that many traditional scholars have already made between comicity and violence. Features of violence expression that shows more closeness to the explicit exhibition of it are precisely those that often are been interpreted as comic or almost comic elements in these plays. It is possible to explain by this observation why it has been so common to understand that meta-spectacular tragedies are done without violence, even when it is expressed in so many different ways and with so high level of intensity. Violence has been interpreted in comic terms, where brutality shows very different connotations and plays a completely different role to the audience, so the tragic perspective of feeling some kind of alarm when violence appears on stage just don't come along. In any case, it seems to be clear that a lot of observations and conclusions that, until the present, have been made a bit haphazardly can take a coherent meaning as a whole if they come into this global analysis.

In summary, this whole chapter shows how violence comes to the foreground in the meta-spectacular tragedies, giving them an extremely important factor for their genuine identity. They are tragedies that not only take the violent element to become pure examples of their own dramatic genre, but they are even plays where violence becomes relevant in a extreme way of expression. The equilibrium established by the prohibition of direct or explicit exhibition of violence in the Greek tragic context is taken to its limit, making the audience doubt if the poet could arise to the break of the convention. It is interesting to observe that some of the devices that we have studied in this chapter are also observable in other euripidean tragedies. That makes us think that probably the introduction of all these

forms of dramatic expression of violence was shocking for the most of the audience, but it did not provoke a hard confusion that could bring the spectator to the outsides of the plot, losing the fundamental connection with the internal world of the tragedy.

***Escaping from escapism: ideological background and the Peloponnesian War***

Once we have understood that human violence seems to be in the nuclear point of this peculiar game that takes place in the meta-spectacular tragedies, it becomes particularly interesting to search for a motivation that could impulse so original and impacting dramatic game. This compositional technique named as metaspectacle develops a new way of playing with different show levels, making the audience feel a step closer to the play's world than usual: it is hard to imagine that Euripides would like to make it happen just because of a more virtuous or flamboyant exhibition. As it was proved, tragic genre has some especial restrictions of depth and seriousness in its discourse, but moreover, it is a poetic world where the transcendence of the concrete words is always a priority. It is at least plausible to take into account the idea of finding a social message under the surface of these tragedies: that message would have to be linked to the social context in which the plays were written and performed.

The first step for finding this message, if there was anything such as it in the meta-spectacular tragedies, has been to study the chronological situation of these plays and all the problems that this concrete debate implies. We have delimited the chronological rank of upmost interest between the years 416 - 408 b.C. Those are corresponding years to the Peloponnesian War and its most critical moment for Athens (the so called Peace of Nicias, the Sicily expedition and catastrophe, the betrayal of Alcibiades and desperation of the people while Spartans came back to fight and occupied their lands). The connection with the idea of a horrible and huge war that was destroying everything that could be understood as civilized has been recognized as pretty obvious in some other euripidean plays, very close in terms of chronology to the meta-espectacular ones: plays such as *Herakles* or *Trojan Women* show a highly evident worry about the overblown violence that individuals can do against each other, and they really seem to hide a deep and even tired message of despising brutality. All that factors have brought some very important scholars to think that actually it is right to distinguish a double tendency in Euripidean works concerning to war: on the one hand, a group of plays that showed the condemnation of war as a reaction to the conflict and its consequences, and on the other hand, another set of plays of an evasive intention from the horrors of the war. If we accept that theory of the two separated waves, this second group should be understood as the one that included the meta-spectacular tragedies: plays that were thought to take the audience virtually far away from pain and horror, and making up plots with a fast and exciting development, and a

happy ending that could guarantee the total desconection from the sadness of the spectator's contemporary reality.

However, the conception of “two waves” completely separated seems highly complicated to defend in the terms of our perspective. It is hard to suppose that only a section of Euripidean works had been affected by the deception and dellusion of the poet under the conflict; samely hard seems to be the supposition of a total dissappearing of that bitter feelings of Euripides at the time of writing some other plays, most of them in the same periods – maybe even in the same years of competition. It has been a basic aim for this research project to find a coherent way of understanding Euripidean works as a continuum. Of course every play is different from the other, but it is hard to defend that a poet could change his sensibility and feelings about the war situation simply at moment and will, as well as to think that some section of his productions could be so highly affected by an intimate necessity of repudiate the war and at the same time other plays would have been written with an almost opposite intention. That is the reason why a new revision of the other euripidean works situated in our chronological rank of interest has been made. Especially important has been the study of those tragedies that seem to have been presented extremely close to the meta-spectacular ones, between the years 416 – 412. With this new perspective, it's been analized the so called “Trojan trilogy” (*Alexandros*, *Palamedes* and *Trojan Women*, from the year 415), *Herakles* and the fragmentary play *Antigone* (both of them situated by most of the scholars in a very close position to the rank of 416 – 412 . This analysis has been done comparing the structure and peculiarities of those tragedies with the meta-spectacular plays, checking out that some of the most interesting features observable in the meta-spectacular ones are also possible to find in *Trojan Trilogy*, *Herakles* or *Antigone*. That makes us think that probably the whole Euripides' theatre was affected by his new particular vision of dramatic art, and all his productions from this concrete chronological moment were affected by the dark and highly emotional perception of human beings that war was causing in him.

Euripides would have started to feel in those years how cruelty and foolishness of men were taken to the absolute foreground of common life of the polis in war times, and would have had the strong necessity of giving that horrible brutality a special importance all across his works. This idea was clearly merged with the constant searching for artistic excelence in the context of dramatic competition that surrounded tragic performances. Euripides was searching for a extreme way of making tragedies because he wanted to capture the attention of his audience and make the difference with the other tragedians (his rivals). With the aim of exacerbate the potential impact over the audience, Euripides started a new and complete dramatic tendency that entailed a hard contrasting technique between the three plays that he presented in every year of competition. It is in this context that meta-spectacular technique came up, in a gentle and fine-drawn way of introduction by the contrast with more familiar tragedies for any common and contemporary spectator. That

should mean that all euripidean tragedies of this period were probably part of the same tendency and dramatic purposes, so it should be possible to identify a similar message under the surface of everyone of them too. Having all this ideas in mind, a new reading of the meta-spectacular tragedies looking for the true ideological meaning of their metaphors and complex game based on the amplification of the tragic effects is finally possible.

That new reading has been made across the second section of the chapter V, where it has been explained the importance of some relevant topics and literary motifs that take place on the meta-spectacular tragedies and help to build their poetics. All of these motifs work as powerful metaphors linked to the necessity of understanding human violence as a terrific mistake, and the importance of choosing the deliberate escape from that brutality to rise salvation. These topics are as follows. The extreme suffering of the innocent victim of ruthless violence as a starting point for the plot; the establishment of an atmosphere governed by generalized brutality, with both society and the gods agree with it; the forgetfulness of essential truths and the unknown of them in the basic characters, and the consequent threatening of being extremely close to the possibility of becoming the attacker, even the murderer of the loved ones; the individual decisions that bring to recognition and choose of escaping; recognition of the people that is deeply bounded to them and the action step from statism to movement in order to find a way off that brutal and cruel world that is absorbing them in hatred and oblivion; and the final state of agreement with the universal spectre – represented by the Gods again – by choosing to stop violence, to end that desperated spiral of bloodshed. A true happy ending is possible just when the solution finded by the protagonists implies a decision of stoping brutality; that can be proved by comparing the relief offered in *I.T. or Ion*, after the principal characters have clearly chosen the way of peace, escaping from fighting and murdering even the ones that hurt them, with the strange gloom and confusion that marks the tone of *Orestes'* end; maybe nobody is finally killed, but no one understands exactly what has happened either, and the damage already done seems so raw and painful as it has been before.

The outcry against brutality as a way of understanding a civilized world can be observed in this poetic and metaphoric structure that has been described; but meta-spectacular tragedies show more explicit references to the war situations too, and to the specific contemporary and real world of the actual audience of those plays. That audience had learned to build its own identity as the positive side of a duality, where the good was the Greek and the bad the Barbarian, the stranger element that had no concept of civilization or respectable values. But the incorruptible identity of “we, the Greeks” and especially “we, the Athenians” was being distorted by the harm of an eternal conflict in Euripides' mind. The Peloponnesian War had made tremble their social institutions, and the moral of Athenian society was more and more weakened across the years. The common place in ancient poetry, especially in tragedy, about the foolishness of war and suffering of vanquished ones took a special relevance in the meta-spectacle too. The despising of the

ones that want to fight rather than live in peace or the relic of the grief and desperation that war brings to everyone have an important space to fill in these plays, as well as the questioning and reconsideration of the perfect Greek identity. Both worlds, Greek and Barbarian, get closer in these tragedies, under the powerful idea that war can make all the good becoming wrong.

In light of all these aspects, it is possible to conclude that in the meta-spectacular tragedies Euripides built a terrific metaphor against human violence and its highest expression of war. Brutality is always a huge mistake; peace, the only solution. That is how *I.T.*, *Ion*, *Helen*, *Orestes* and *Andromeda* as plays where the message is actually against the evasive attitude: the intention might even have been antibelicist, a reflection of the poet's desperation, sick and tired of seeing how his own people – the audience itself – was more and more immersed in the grief of the conflict.

It seems important make the further pointing out in the global reflection about anti-war ideology in the meta-spectacular tragedies. Clearly the word “antibelicism” or even the “anti-war” idea itself sounds dangerous in a context of Ancient world and culture. Greek civilization and people did not have the same relationship and conception of war that we have in the present times. The bloody fighting and war conflicts were understood as inevitable in high politics. Antibelicism as a real ideological position appeared later, in the context of new intellectual situations. Pacifism beyond the utopia is a modern concept, and the ideological option of solving problems with no violence is a product of a very slow social progress across the ages. However, Ancient world and culture had plenty conscience of cruelty and pain that war implied, even when it was understood as an inevitable reality. It was also admitted that war had a deep and terrible bounding with the worst human instincts, from hate to impiety, from vengeance to arrogance. There was not a real idea of a world that could actually work without war as a political solution in many context, but there was also a generalized social agreement around the concept's darkness and negativity. Moreover, war in the ancient world was understood as a binomium: it is glory and blood at the same time, and the happiness of victory exists only because there is a loss on the other side, full of sadness and grief. Because of this reason, even the positive aspects that war could imply, like honor or loyalty, were always defined by opposition and contrast with dark and fatal elements.

It is at least logical and consequent to tragedy's conventions and poetical identity to find in its discourse the darkest and most painful aspects of the war's idea, rather than the bright elements that ancient cultures understood as derived from it. That means that this ideological message of despising the war as a concept itself and its devastating consequences is extremely coherent with the conventions of the tragic genre, [so much more than a remoteness from it]. On them, the deep suffering linked to the destruction of human beings seems as much more important for the poet than any other positive aspect

that could emerge from the relationships based on brutality. The huge relevance that violence expression has in these plays makes more plausible the idea of an ideological position against that violence itself, interpreting it as an explicit symbol of universal horror. War is just the highest expression of that brutality; terrible and absolutely despicable, even when it seems to be impossible to escape from in real world, and when the reasons why it happens seem to be of an immeasurable and inevitable kind.

Lastly, it is important to remark that, as it was mentioned in the Chapter V, war disasters and the anguish that it brings to the course of human life became a common place in Ancient Greek literature. Foolishness and pain of war constitute a reference, a poetic entity with an universal content: dark side of the war is something that everybody in the community accepts and understands as indisputable. That is the reason why the Euripides' screaming against the war seems to have universal echoes, and can be shared beyond the specific circumstances of its creation. The metaphor against human destruction and ruthless violence is perfectly valid for both the social and political specific context of the last critical years of the Peloponnesian War in Athens and any other social context that involves human conflicts and its relationship with bloodshed and fighting. Maybe they are not properly antibelicist play, according to the restrictions of the ancient ways of thinking; but they keep the universal and close intimate idea of understanding war as a terrible thing to happen, a monster than annihilates human beings and should be feared therefore.

### ***Final reflections and further perspectives***

This doctoral research has proved the plausibility of an interpretation of *I.T.*, *Ion*, *Helen*, *Orestes* & *Andromeda* as true tragic plays, rather than tragicomedies or melodramatic plays. They competed as tragedies and they can be understood so. Of course a new vision like this one should open a large space for new questions. For example, there is a big lot of later Euripides' plays about which we just have the notice of the title or very few fragments: it is possible to ask if some of this plays could have being affected by the innovative dramatic technique of meta-spectacle too. Especially because the deep study dedicated to plays as *Alexandros* or *Antigone* certainly proves that Euripides had an intense desire of carrying out his new conception of tragedy in his later plays. The idea of imagining *Andromeda*, *Helen* and *Ion* participating in the same competition on 412 appears as another interesting argument for thinking that Euripides was trying to operate with his explosive new tragic technique as much as possible. Another attractive question to think about is the one that asks for the influence of this Euripides' dramatic technique that we have called meta-spectacle in the art of his other contemporary tragedians.



This study had not the purpose of finding or offering an absolute truth, or an interpretation which could not have been questioned. The extended theory of understanding *I.T., Helen, Ion, Orestes and Andromeda* as less tragic plays is still a very solid option, and our disagreement with this approach had only the intention of making a different reading of so attractive, original and marvelous plays. This attitude is the one that made us start, and it is going to be the one with which this research should find its end. Beyond the complexity of the general discussion, this research has proved that these tragedies affected by the euripidean meta-spectacle are plays that every spectator should pay a especial attention to. They were probably written and thought with the intention of making an audience feel a higher kind of bounding with the dramatic world. That explain why, over the years and the so different waves of thinking, it has been even a necessity for so many scholars to find an extraordinary way of classificating these plays. It is also a reason why the new readings and interpretations for them should always be welcome.

This final section would like to be also a great and renewed vindication of the Euripides' works as an object of constant attention and attraction, from so many points of view and analyze. It is worthy to try new approaches to his production, even when everything could seem to have been said and understood, or at least, all the indispensable stuff. There is always a new chance of reading his verses from a multiplicity of perspectives, appreciating the universal depth of his messages, and supporting those new readings in a huge variety of interpretations. Euripides is a great door through which it is possible to find a constant access to the mistery of Greek tragedy, with all its complexity as a fundamental phenomena in social constitution of Ancient Greek (particularly Athens).

This is how the opportunity of getting a little bit closer to the Ancient culture and its way of understanding world emerges from the depths of the texts, from the depths of tragedy. The idea seems at least attractive. It is a call to stay in the way that leads us to the new appearing of questions and readings, new approaches for a great spectacle that can always be rekindled, happening once again for us, after more than two thousand years through time.

## ***REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS***



I. Tragedia griega: edición y traducciones de referencia en español.

CRESPO, E., (coord.) *Esquilo, Sófocles, Eurípides. Obras completas*. Madrid: Cátedra, 2012.

II. Eurípides. Ediciones, traducciones y comentarios de texto.

ALLAN, W., *Euripides. Helen*. Cambridge : Cambridge University Press, 2008.

—. *Euripides. Children of Heracles*. Warminster : Aris & Phillips, 2001

BURIAN, P., *Euripides. Helen*. Oxford : Aris & Phillips, 2007

CALVO MARTÍNEZ, J.L. *Eurípides. Tragedias (II)*. Madrid : Gredos, 1978.

COLLARD, CROPP & GILBERT. *Euripides. Selected Fragmentary Plays*. Warminster : Aris & Phillips, 1995 – 2004.

COLLARD & CROPP, M. *Euripides. Fragments: Aegeus – Meleager*. Cambridge, Mass : Harvard University Press, 2008.

CROPP, M. *Euripides. Iphigenia among the Taurians*. Warminster : Aris & Phillips, 2000.

DALE, C., *Euripides. Helen*. Oxford : Clarendon Press, 1967.

FERRARI, F., *Euripide. Ifigenia in Aulide / Ifigenia in Tauride*. Milano : Biblioteca Universale Rizzoli, 1988.

GARCÍA GUAL, C. & DE CUENCA, L. A., *Eurípides. Tragedias (III)*. Madrid: Gredos, 1998.

GARCÍA GUAL. *Eurípides. Tragedias: introducción general*. Madrid: RBA, 2008.

JOUAN, F. & LOOY, H. VAN, *Eurípide. Tragédies: tome VIII. Fragments*. Paris: Les Belles lettres, 1998.

KYRIAKOU. *Euripides' I.T.* Berlin : De Gruyter, 2006.

LABIANO, J. M., *EL Cíclope. Ión. Reso*. Madrid: Alianza Editorial, 2010.

LEE, K.H., *Euripides. Ion*. Warminster : Aris & Phillips, 1997.

MELERO BELLIDO, *Eurípides. Cuatro tragedias y un drama satírico. Introducción, traducción y notas*. Madrid: Akal, 1990.

OWEN, A.S., *Euripides. Ion*. Oxford : Clarendon Press, 1939.

PARKER, L. P. E. *Euripides. Iphigenia among the Taurians*. Oxford: Clarendon Press, 2016

PLATNAUER, M., *Euripides. Iphigenia among the Taurians*. Warminster : Clarendon Press, 1938.

WEST, M., *Euripides. Orestes*. Oxford: Aris & Phillips, 1987.

WILLINK, C., *Euripides. Orestes*. Oxford: Clarendon Press, 1987.

### III. Otras ediciones, traducciones y comentarios de textos antiguos.

DEL HOYO, J., & GARCÍA RUIZ, Higinio. *Fábulas*. Madrid: Gredos, 2009.

GODLEY, A.D., *Herodotus*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1981 – 82.

LÓPEZ EIRE, A., *Aristóteles. Poética. Prólogo, traducción y notas*. Madrid: Itsmo, 2002.

RACE, W., *Pindar (II). Nemean Odes, Isthmian Odes, Fragments*. Boston : Twayne Publishers, 1986.

SMITH, C. F. *Thucydides. History of the Peloponnesian War*. Cambridge, Massachuetts : Harvard University Press; London : Heinemann, 1928 – 35.

### IV. Estudios

ADRADOS, F. R., *El héroe trágico*. Madrid: Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1962.

ALGABA, C., & BELLIDO, E., «Sons of tragedy: la tragedia shakesperiana en la ficción televisiva Sons of Anarchy». En *Sons of Anarchy: Estudio ideológico, narrativo y mitológico de la serie de televisión*, de Cobo Durán, S. & Hernández Santaolalla, V., 61 - 74. Barcelona: Laertes, 2017.

ALLAN, W., «Euripides in Megale Hellas: some aspects of the early reception of Tragedy» *Greece & Rome*, vol. 48, No. 1, 2001: 67-86.

ALVAR, A. *La vida a escena: ayer y hoy del teatro clásico*. Alcalá de Henares: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 2015.

ÁLVAREZ, N. «Lo monstruoso femenino y la violencia simbólica en la Hécabe de

- Eurípides.» *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica*, Vol. 42, 2016: 31-48.
- ARNOTT, G. «Euripides and the Unexpected.» *Greece & Rome*, vol. 20, No. 1, 1973: 49-64.
- BAGORDO, «Lyric Genre Interactions in the Choruses of Attic Tragedy», *Skene: Journal of Theatre and Drama Studies*, I-I, 2015: 37 – 55.
- BAÑULS, J., & MORENILLA, C. «Andrómeda en el conjunto de la obra de Eurípides.» *CFC*, Vol. 18, 2008: 89-110.
- BARKER, ELTON T. E. *Entering the Agon*. Oxford: Oxford University Press, 2009.
- BARLOW, S. «Structure and Dramatic realism in Euripides' Heracles.» *Greece & Rome*, vol. 29, no. 2, 1982: 115 – 125.
- BENGSTON. *Historia de Grecia*. Madrid: Gredos, 2008.
- BREMMER J. N. «Human sacrifice in Euripides' *Iphigenia in Tauris*: Greek and Barbarian.» En *Human sacrifice: cross-cultural perspectives and representations*, de P. & Gagné, R. (ed.) Bonnechere, 87 – 100. Liège: Presses universitaires de Liège, 2013.
- BRITAIN, *Poetry, symbol and allegory: Interpreting Metaphorical language from Plato to the present* Charlottesville : University of Virginia Press, 1959.
- BOSCHER, K. *Theater outside Athens: Drama in Greek Sicily and South Italy*, Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- BURNETT, A. P. *Catastrophe Survived: Euripides' Plays of Mixed Reversal*. Oxford: Oxford University Press, 1971.
- . «Euripides' Helen: A comedy of Ideas» *Classical Philology*, 1960: 151 – 163.
- CALVO, J. L. «El "otro" Eurípides.» *Florentia Iliberritana: revista de estudios de antigüedad clásica*, vol. 14, 2003: 231 – 250.
- COLE, S. «Annotated Innovation in Euripides Ion», *Classical Quarterly*, 2008: 313 – 315.
- CONACHER, D. J. *Euripidean Drama: Myth, Theme and Structure*. Toronto: University of Toronto Press, 1967.
- CORNFORD, F. M. *Origins of Attic Comedy*. Londres: Cambridge University Press, 1934.
- CROPP, M. & FICK, G. *Resolutions and chronology in Euripides : the fragmentary tragedies*. Londres: Institute of Classical Studies, University of London , 1985.
- CSAPO, E. & MILLER, M. *The origins of theater in ancient Greece and beyond : from ritual to drama*. Cambridge : Cambridge University Press, 2007.

- CULLER, J. «Literary History, Allegory and Semiology.» *New Literary History*, vol. 7, no. 2, 1976: 259 - 270 .
- DAMEN, M. «French scenes in Greek tragedy: The Scenic Structure of Classical Drama.» *Theatre Journal*, 2015: 113-134.
- DE JONG, I. J. F. *Narrative in Drama: The art of Euripidean messenger speech*. Brill: Leiden, 1991.
- . *Narratology and the classics*. Oxford: Oxford University Press, 2017.
- DE POLI, M. *Le monodie di Euripide: Note di critica testuale*. Pavía: Sargon, 2011.
- DELEBECQUE, E., *Euripide et la guerre du Peloponese*. Paris: C. Klincksieck, 1951.
- DENNISTON, J. *The Greek particles (2nd edition)*. Oxford: Clarendon Press, 1954.
- DI BENEDETTO, V. *Euripide: Teatro e società*. Torino: Einaudi, 1992.
- DODDS, E. R. *The Greeks and the irrational*. Berkeley: University of California Press, 1951.
- DOMÍNGUEZ MONEDERO, A., & Pascual, J. *Esparta y Atenas en el siglo V a.C*. Madrid: Síntesis, 2007.
- DUÉ, C., *The captive women's lament in Greek tragedy*. Austin: University of Texas Press, 2006.
- DUNBAR RIM., TEASDALE B., THOMPSON J., BUDELMANN F., DUNCAN S., VAN EMDE BOAS E., MAGUIRE L., «Emotional arousal when watching drama increases pain threshold and social bonding». *R. Soc. open sci.*, 2016, <http://rsos.royalsocietypublishing.org/content/3/9/160288>).
- DUNN, F. *Tragedy's End: Closure & Innovation in Euripidean Drama*. Nueva York: Oxford University Press, 1996.
- DURKHEIM, E., *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Alianza Editorial, 2008.
- EASTERLING, C. (ed.). *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- ELLIOT SORUM, C. «Euripides' Judgement: Literary Creation in Andromache.» *The american journal of philology*, vol. 116, 1995: 371 - 388 .
- EMDE BOAS, E., *Language and character in Euripides' Electra*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

- ENCINAS REGUERO, M. «El relato del mensajero en Orestes, de Eurípides.» *Emerita: Revista de Lingüística y Filología Clásica*, vol 79, No 1, 2011: 131 - 154.
- ERP TAALMAN KIP, A. M.,. «ñ yap in Questions.» En *New Approaches to Greek Particles*, de A., Rijksbaron, 151-156. Amsterdam: Amsterdam Studies in Classical Philology , 1997.
- ESPELOSÍN, F. *Historia de Grecia Antigua*. Madrid: Akal Textos, 2001.
- FALCÓN, FERNÁNDEZ GALIANO & LÓPEZ MELERO. *Diccionario de Mitología clásica*. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. «Luces y sombras en la comunicación con Apolo: de la monodia de Ión a la de Creúsa». *Exemplaria Classica. Journal of Classical Philology*, vol. 16, 2012: 17 - 34.
- FERNÁNDEZ GALIANO, M. «Estado actual de los problemas de cronología eurípidea.» *III Actas del Congreso de la Sociedad Española de Estudios Clásicos*, 1967: 321 - 354.
- FORNIELES, R. *La transmisión de noticias en la literatura griega antigua*, 2015. Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Madrid.
- FUHRMANN, M., *La teoría poética de la antigüedad: Aristóteles - Horacio - Longino* (traducido por Silván Rodríguez, A). Madrid: Dykinson, 2011 (= 2003).
- GARCÍA GUAL, C., *Historia, novela y tragedia*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.
- GARCÍA NOVO, E., «Las dos caras del protagonista en Los Persas de Esquilo.» *CFC*, Vol 15, 2005: 49 - 62.
- GARZYA, A. «La ékphrasis en la tragedia griega.» *Minerva: Revista de filología clásica*, No. 10, 1996: 39-50.
- . *Pensiero e tecnica drammatica in Euripide: saggio sul motivo della salvazione nei suo drammi*. Nápoles: Libreria Scientifica Editrice, 1962.
- GEERTZ, R. *The interpretation of cultures: selected essays*. Nueva York: Basic Books, 1973.
- GENTILI, B. *Poesia e pubblico nella Grecia Antica: da Omero al V secolo*. Roma: Laterza, 1984.
- GOLDHILL, S. «The Great Dionysia and Civic Ideolog.» En *Nothing to do with Dionysos? Athenian drama in its social context*, de J. & Zeitlin, F. Winkler. Princeton: Princeton University Press, 1990.
- GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, S. «La violencia como cultura: una espiral hacia la



destrucción». En *Sons of Anarchy: Estudio ideológico, narrativo y mitológico de la serie de televisión*, de Cobo Durán, S. & Hernández Santaolalla, V., 119 – 131. Barcelona: Laertes, 2017.

GRIFFITHS, E. *Euripides. Heracles*. London : Duckworth, 2006.

GUZMÁN GUERRA, A. *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

HALL, E. *Adventures with Iphigenia in Tauris: A Cultural History of Euripides' Black Sea Tragedy*. Nueva York: Oxford University Press, 2013.

—. *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*. Nueva York: Oxford University Press, 2010.

—. *Inventing the barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*. Oxford: Clarendon Press, 1991.

HAVERKATE, H., *Speech acts, speakers, and hearers [electronic resource] : reference and referential strategies in Spanish*, Amsterdam ; Philadelphia : J. Benjamins Pub. Co., 1984.

HEATH, M. *Poetics of Greek Tragedy*. Stanford: Stanford University Press, 1987.

HENRICHS, A. «Drama and dromena: bloodshed, violence and sacrificial metaphor in Euripides.» *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 100, 2000: 173-188.

HOPKINS, L. «Household words: Macbeth and the failure of the spectacle». En *Shakespeare and Language*, de Alexander, C. (ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

HOWATSON, M. C., *Diccionario abreviado de la literatura clásica* (edición española de Guzmán Guerra, A.), Madrid: Alianza Editorial, 1999 (= 1989).

JOUAN, F., *Euripide et les légendes des "Chants cypriens" : des origines de la guerre de Troie à l' "Iliade"*, Paris : Les Belles lettres, 1966.

IRWIN, T. H., «Euripides and Socrates», en *Classical Philology*, vol. 78, 1983: 183-197

KITTO, H. D. F. *Form and meaning in drama : a study of six Greek plays and of Hamlet*. Londres: Methuen, 1956.

—. *Greek tragedy: A literary study*. Londres: Methuen, 1966.

KNOX, B., «Euripidean Comedy». En *The rarer Action: Essays in Honor of Francis Fergusson* de A. Cheuse & R. Koffler (eds.), New Brunswick, N.J. : Rutgers University Press, 1970.

KONIARIS, G. L. «"Alexander", "Palamedes", "Troades", "Sisyphus": a connected trilogy? A connected tetralogy?» *Harvard Studies in Classical Philology*, Vol. 77, 1987: 85-

124.

KOWALZIG, B. *Singing for the Gods : performances of myth and ritual in archaic and classical Greece*. Oxford: Oxford University Press, 2007.

LABIANO, M. «Eurídes, "Helena" 435-482. Elementos conversacionales, humor y guiños aristofánicos en una tragedia.» *CFC*, vol. 20, 2010: 55-82.

LAW, H. «Atrocities in Greek warfare.» *The Classical Journal*, vol. 15, No. 3, 1919: 132 - 147.

LESKY, A., *Historia de la literatura griega* (traducido por Díaz Regañón, J., & Romero, B.) Madrid: Gredos, 1976 (= 1963).

—. *La tragedia griega* (traducido por Jaime Pórtulas) Barcelona: Acantilado, 2001 (= 1983, 1956).

LÓPEZ FÉREZ, J., *Mitos en las obras conservadas de Eurípides: guía para la lectura del trágico*. Madrid: Ediciones Clásicas, 2014.

—. *Historia de la literatura griega*. Madrid: Cátedra, 1988.

LOSADA, J. M. «El mundo de la fantasía y el mundo de mito. Los cuentos de hadas.» *Monografías de Cédille* 6 , 2016: 69 – 100.

MARCOS PÉREZ, J., «El relato del mensajero en Eurípides: concepto y estructura» *Minerva: Revista de filología clásica*, n. 8, 1984: 77 – 97.

MARSHALL, C. «Sophocles' Chryses and the date of *Iphigenia in Tauris*» en *The play of texts and fragments. Essays in Honour of Martin Cropp*, de Cousland & Hume, 141 – 150. Leiden: Brill, 2009.

MARTÍNEZ DÍEZ, A. «Reconstrucción del Erecteo de Eurípides.» *Emerita*, vol. 43, 1975: 207 - 239.

MASTRONARDE, D. *Contact and discontinuity: Some Conventions of Speech and Action on the Greek Tragic Stage* . California: University of California Publications: Classical Studies, 1979.

—. *The art of Euripides : dramatic technique and social context*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

MCDERMOTT, E. «Double Meaning and Mythic Novelty in Euripides' Plays.» *Transactions of the American Philological Association*, Vol. 121, 1991: 123 - 132.

MCLURE, L. (ed). *A companion to Euripides*. Chichester, West Sussex: Wiley Blackwell,

2017.

MEIER, C., (traducido por A. Webber). *The political art of Greek Tragedy*. Cambridge: Polity (in association with Blackwell), 1993.

MICHELINI, A. *Euripides and the tragic tradition*. Madison: University of Wisconsin Press, 1987.

MORENILLA, C. «La "Andrómaca" de Eurípides: una tragedia coral.» *CFC*, Vol. 23, 2013: 143-168.

MOSSMAN, J. *Oxford Classical Readings in Euripides*. Oxford: Oxford University Press, 2003. MUÑOZ LLAMAS, V. «Ideas religiosas de Eurípides a través de sus obras.» *Myrtia*, n. 17, 2002: 103 - 125.

MURRAY, G. *Eurípides y su tiempo (traducido por Alfonso Reyes)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966 (= 1946, 2nd ed.).

NÁPOLI, J. T. «El estásimo ditirámico de la Helena de Eurípides.» *Synthesis*, vol. 2, 1995: 67 - 92 .

NESTLE, W. *Euripides der Dichter der griechischen Aufklärung*. Stuttgart : Druck und Verlag von W. Kohlhammer, 1901.

NIETO HERNÁNDEZ, P. «Algunas reflexiones sobre mitología griega: problemas de definición e interpretación». *Estudios Clásicos*, 114, 1998: 7 - 39.

NIETZSCHE, F. *Obras completas (II): Escritos Filológicos* (traducido por Barrios, M. y Nava, M.). Madrid: Tecnos, 2013.

—. *El nacimiento de la tragedia* (traducido por Sánchez Pascual, A.), Madrid: Alianza Editorial, 2007 (= 1872).

OLLER GUZMÁN, M. «Ifigenia ξενόκτονος» *Faventia* 30/1-2, 2008: 223 - 240.

PARKER, R. «Gods cruel and kind: tragic and civic theology.» En *Greek Tragedy and the historian*, de C. Pelling, 143 - 160. Oxford: Oxford University Press, 1997.

—. *Miasma: pollution and purification in Early Greek religion*. Oxford: Clarendon Press, 1983.

—. «Myths of Early Athens.» En *Interpretations of Greek Mythology*, de ed. J. Bremmer, 187 - 214. London: Routledge, 1987.

PEREIRA, M. *Variaciones lingüísticas debidas a factores de edad, género o jerarquía social en las tragedias de Eurípides*. Tesis doctoral, 2011. Universidad Autónoma de Madrid.

- PERROTTA, G. *I tragici greci: Eschilo, Sophocle; Euripide*. Florencia: G. D' Anna, 1966.
- PHOUTRIDES, A. «The Chorus of Euripides.» *Harvard Studies in Classical Philology*, vol. 27, 1916: 77 - 170 .
- PICKARD-CAMBRIDGE, A. *The dramatic festivals of Athens (2nd edition)*. Oxford: Clarendon Press, 1968.
- POWELL, A. *Athens and Sparta: constructing Greek political and social history from 478 b.C. .* London: Routledge, 1988.
- POWERS, M. *Athenian tragedy in performance : a guide to contemporary studies and historical debates*. Iowa City : University of Iowa Press, 2014.
- PUCCI, P. *Euripides revolution under cover. An essay*. Ithaca : Cornell University Press, 2016.
- . *The violence of pity in Euripides Medea*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1980.
- QUIJADA, M. *La composición de la tragedia tardía de Eurípides: Ifigenia entre los Tauros, Helena y Orestes*. Vitoria: Ediciones Universidad de Vitoria, 1991.
- REHM, R. *Greek Tragic Theatre*. London: Routledge, 1992.
- RISTORTO, M., & REYES, S., «Himnos y misterios en la Helena, de Eurípides.» *Conventus Classicorum*, vol. I, 2017: 631 – 637.
- RODRÍGUEZ PEQUEÑO, F. *Ficción y géneros literarios: los géneros literarios y los fundamentos referenciales de la obra*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Autónoma de Madrid, 1995.
- ROSSMAN, H. *The encyclopedia of Greek tragedy*. Chichester: Wiley-Blackwell , 2014.
- RUTHERFORD, R. *Classical Literature: a concise history*. Malden, Mass, Oxford: Blackwell, 2005.
- . *Greek Tragic Style*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- SCODEL, R.,. «Summary of the dissertation 'The Trojan trilogy' of Euripides.» En *Summaries of the dissertation for the Degree of PhD*, de Harvard Studies in Classical Philology, 407 - 409 . Harvard: Harvard Studies in Classical Philology, 1979.
- SCULLION, S. «'Nothing to do with Dionysus': Tragedy misconceived as Ritual.» *The Classical Quaterly*, vol. 52, no. 1, 2002: 102 – 137.
- SCHUREN, E., *Shared storytelling in Euripidean stichomythia*, Leiden: Brill, 2015.

- SOMMERSTEIN, A. *The tangled ways of Zeus : and other studies in and around Greek tragedy*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- SORVINOU-INWOOD, C. *Tragedy and Athenian religion*. Lanham; Oxford: Lexington Books, 2003.
- STANDFORD. *Greek Tragedy and the emotions: an introductory study*. Londres: Routledge and Kegan Paul , 1983.
- STOREY, I. «Origins of fifth century comedy.» En *Brill's Companion to the Study of Greek Comedy*, de G. Dobrov. Leiden: Brill, 2008.
- STOREY, I. & ALLAN, A. *A guide to ancient Greek drama*. Malden, Massachusetts : Wiley Blackwell, 2005.
- SWIFT, L. *The hidden chorus: echoes of genre in tragic lyric*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- TAPLIN, O. *Greek Tragedy in Action*. Londres: Methuen , 1978.
- THOMAS, R. *Literacy and Orality in Ancient Greece*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- . *Oral Tradition in Written Record in Classical Athens*, Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- TORRENCE, I., «In the footprints of Aeschylus: recognition, allusion and metapoetics in Euripides». *The American Journal of Philology*, vol. 132, No. 2, 2011: 177-204.
- TOVAR, A. «Aspectos de la Helena de Eurípides.» En *Estudios sobre tragedia griega*, 105 - 38. Madrid: Cuadernos de la Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1966.
- URZAINQUI MIQUELEIZ, I. «El concepto de historia literaria en el siglo XVIII.» *Homenaje a Álvaro Galmés de Fuentes*, Vol. 3, 1987: 565-592.
- VICKERS, B., *Towards Greek tragedy: drama, myth, society*. Londres: Longman, 1979.
- WEBSTER, T. B. E., *The tragedies of Euripides*. Londres: Methuen & Company, 1967.
- . «The Andromeda of Euripides.» *Bulletin of the Institute of Classical Studies of the University of London*, 1965: 29 - 33.
- WRIGHT, M. «Enter a Phrygian (Euripides' Orestes 1369).» *Greek Roman and Byzantine Studies*, vol. 48, 2008: 5 - 13.
- . *Euripides' Escape Tragedies: A Study of Helen, Andromeda and Iphigenia among the Taurians* . Nueva York: Oxford University Press, 2005.

—. *The Lost Plays of Greek Tragedy*. London: Bloomsbury Academic, 2016.

VERNANT, J.P., *Mito y religión en la Grecia Antigua*, Barcelona: Ariel, 1991.

VERNANT, J.P., & Vidal-Naquet, P., *Myth and tragedy in Ancient Greece*, New York : Zone Books, 1988 (= 1987).

—. *Mito y tragedia en la Grecia Antigua*, Barcelona: Ariel, 1989 (= 1987).

WILAMOWITZ-MOELLENDORFF, VON U., «Future Philology!» (traducido por G. Postl, B. Babich & H. Schmid). *New Nietzsche Studies, Volume Four: Nos. 1 & 2*, 2000: 1 – 33.

